

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Romantische Ironie und Illusionsstörung
in Ludwig Tiecks Komödie
›Prinz Zerbino oder
die Reise nach dem guten Geschmack‹

Verfasserin

Birgit Bachinger-Dröscher

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Deutsche Philologie

Betreuer:

Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Wynfrid Kriegleder

gewidmet
meinen lieben Eltern

DANKSAGUNG

Großer Dank gilt meinen Eltern und meiner Schwester für ihre wunderbare Unterstützung und guten Gedanken, die mich besonders in der letzten Schreibphase immer wieder motiviert und ermutigt haben. Danke an Josef für sein Verständnis und seine Geduld in dieser Zeit.

Bedanken möchte ich mich bei meinem Betreuer Univ.-Prof. Wynfrid Kriegleder für seine wissenschaftliche Inspiration und gedankliche Präzision.

Weiters bei allen Freunden und Freundinnen für das Verständnis, ›Schulterklopfen‹, Kaffee und stets offene Ohren, sowie bei den Kollegen und Kolleginnen aus dem Falter-Verlag für das großartige Entgegenkommen.

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG	8
2. THEORETISCHE GRUNDLAGEN:	
ROMANTISCHE IRONIE UND ILLUSIONSSTÖRUNG	11
2.1. KONZEPTION DER ROMANTISCHEN IRONIE	11
2.1.0. Vorbemerkungen	11
2.1.1. Formale Spezifik und Kontext der theoretischen Ausführungen Schlegels	12
2.1.2. Metaphysische Basis romantischer Kunstästhetik und Ironie:	
Unendlichkeit vs. Endlichkeit	13
2.1.3. ›Transcendentale Buffonerie‹	14
2.1.4. Besonnene Haltung des objektivierten Kunstwerks	15
2.1.5. Verwirklichung von Transzendentalpoesie	
in der potenzierten poetischen Reflexion	17
2.1.6. ›Steter Wechsel von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung‹	18
2.1.7. Autonomie der Kunst:	
Romantische Ironie als „Mittel der Selbstrepräsentation von Kunst“	20
2.1.8. Exkurs: Karl Wilhelm Ferdinand Solgers Weiterentwicklung	
der Schlegelschen Konzeption in der ›künstlerischen Ironie‹	21
2.2. THEORETISCHE PERSPEKTIVEN AUF (DRAMATISCHE)	
ILLUSIONSSTÖRUNG	23
2.2.0. Vorbemerkungen	23
2.2.1. Dramatische vs. narrative Illusionsbildung und -störung	24
2.2.2. Ästhetische Illusion	25
2.2.3. Illusionsbildung	26
2.2.4. Illusionsdurchbrechung , -störung und -zerstörung	29
2.2.4.1. Metadrama - Illusionsstörung dramatischer Selbstreflexion	31
2.2.4.1.1. ›Thematisches Metadrama‹	32
2.2.4.1.2. ›Fiktionales Metadrama‹	33
2.2.4.1.3. ›Episierendes Metadrama‹	34
2.2.4.1.4. ›Diskursives Metadrama‹	36
2.2.4.1.5. ›Figurales Metadrama‹	37
2.2.4.1.6. ›Adaptives Metadrama‹	38
2.2.4.2. Hauptformen der Illusionsstörung nach Werner Wolf	40

2.2.4.3. Modifikation der Wirksamkeit und Intensität illusionsstörender Verfahren durch zusätzliche ›Filter‹.....	42
2.2.4.3.1. Werkinterne Faktoren zur Differenzierung der Valenz illusionsstörender Verfahren	42
Exkurs: Primär- und Sekundärillusion	44
2.2.4.3.2. Werkexterne Filter von Illusionsstörung: Rezipient und Kontext	45
2.3. Gemeinsamkeiten und Differenzen der Konzepte romantischer Ironie und Illusionsstörung	47
3. ANALYSE ROMANTISCHER IRONIE UND ILLUSIONSSTÖRUNG IN ›PRINZ ZERBINO ODER DIE REISE NACH DEM GUTEN GESCHMACK‹	51
3.1. Entstehung und Kontext der Märchenkomödien.....	51
3.2. Rezeption und dramatische Umsetzung	53
3.3. ›Prinz Zerbino‹ als Lesedrama	55
3.4. ›Prinz Zerbino‹ als Analysegegenstand: Editionsfrage	56
3.5. Skizzierung des Inhalts	57
3.6. Konkrete Gestaltungsformen von Illusionsstörung und romantischer Ironie im Dramentext ›Prinz Zerbino‹	59
3.6.1. Thematische Reflexion von Theater im Theater - Thematisches Metadrama.....	59
3.6.2. Durchbrechen der Fiktionalität durch ein vermittelndes Kommunikationssystem: die Jägerfigur als Prolog, Epilog, Chor – Episierendes Metadrama	60
3.6.3. Potenzierung der Fiktionalität durch das Spiel-im-Spiel: Marionettentheater-Szene - Fiktionales Metadrama	69
3.6.4. Reflexion der Rollendualität im Aus-der-Rolle-Fallen der Figuren: Illusionsstörung auf figuraler Ebene - Figurales Metadrama.....	78
3.6.5. Illusionszerstörung in Zerbinos Zurückdrehen der Handlung durch Sonderformen des Aus-der-Rolle-Fallens und des Spiels-im-Spiel.....	90
3.6.6. Szenischer Kontrast.....	101
3.6.7. Illusionsstörung durch Unwahrscheinlichkeiten auf Inhaltsebene	103
3.6.8. Reflexion der Literarizität des Stücks durch intertextuelle Elemente - Adaptives Metadrama	105
3.6.9. Betonung der Struktur durch exzessive Häufung illusionsstörender Verfahren: Romantische Ironie?	107
3.7. Gestaltung romantischer Ironie in Tiecks Märchenkomödien?.....	109

4. CONCLUSIO	114
5. LITERATURVERZEICHNIS	119
ABSTRACT	124
CURRICULUM VITAE	125

Der Dichter (hinter dem Theater).

Das Stück wird sogleich
seinen Anfang nehmen.

Müller.

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

Alle.

Geschmack! Geschmack! ¹

1. EINLEITUNG

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Beantwortung der Frage, ob in Ludwig Tiecks frühromantischer Komödie ›Prinz Zerbino oder die Reise nach dem guten Geschmack‹ das theoretische Konzept der romantischen Ironie in der Gestaltung Verwirklichung gefunden hat.

Und gesetzt ja - wie diese potentiellen Momente romantischer Ironie mit den eindeutig vorhandenen illusionsstörenden Verfahren in Verbindung stehen.

Eine enge Relation zwischen beiden, wenn man so will, ›Konzepten‹ ist gegeben und wurde von der Forschung teils besonders betont, teils aber auch dezidiert negiert.

Der theoretische Teil umfasst demnach auch zwei Teilbereiche - im ersten werden die wesentlichsten Aspekte des Ironie-Postulats von Friedrich Schlegel (und kurz auch dessen Weiterentwicklung durch Karl Wilhelm Ferdinand Solger) darzustellen versucht. Die einzelnen Forschungsarbeiten zur „romantischen Ironie“ verfahren oft sehr widersprüchlich in ihrer Deutung und Bewertung dieses, für die Poetik der Romantik zentralen Begriffs, obwohl sie sich meist auf dieselben Quellen (Schlegels Ausführungen dazu) stützen.² Diese Arbeit versucht hier die wichtigsten, für die aktuelle Fragestellung relevanten Forschungspositionen kurz nach zu skizzieren und zu einer schlüssigen, im Hinblick auf die Verflechtung des Begriffs mit dem Aspekt der Illusionsstörung sowie für die Interpretation des Tieckschen Lustspiel geeigneten Auswertung des Konzepts zu gelangen. Bevorzugt wurden hier jene Arbeiten, denen eine klare, logische Aufschlüsselung des romantischen Ironie-Begriffs, vor allem im

¹ Ludwig Tieck: *Der gestiefelte Kater. Kindermärchen in drei Akten. Mit Zwischenspielen, einem Prologe und Epiloge* (1797). Hrsg. v. Helmut Kreuzer. Stuttgart: Reclam 2001. S. 7.

² darauf weist auch Helmut Prang hin – vgl. Helmut PRANG: *Die romantische Ironie*. Darmstadt: Wissenschaftl. Buchgesellschaft 1972. S. VII f.

Hinblick auf seine literaturwissenschaftliche Nutzbarmachung, gelungen ist, oder deren Thesen die wichtigsten Problemfelder des Konzepts anschaulich illustrieren können.

Der zweite Theorieteil ist der Definition von ästhetischer Illusion und deren Durchbrechung - mit Fokus auf dramatischen Texten - gewidmet.

Da hier in den theoretischen Modellen ebenfalls einige Unübersichtlichkeit herrscht, erfolgt eine Einschränkung des breiten Spektrums auf jene textinternen Phänomene der Illusionsstörung, die bereits an der empirischen Textoberfläche auszumachen sind. In Anbetracht des Analysegegenstandes wird hier das klare, mit dem Bereich der dramatischen Illusionsstörung kompatible, Typologie-Schema zum Metadrama herangezogen und mit Werner Wolfs ausführlichem theoretischen Konzept zur (narrativen) Illusionsstörung – adaptiert für dramatische Texte – ergänzt.

Den theoretischen Teil abrundend und beide Konzepte verbindend sollen danach kurz die wichtigsten Gemeinsamkeiten und Differenzen zwischen romantischer Ironie und Illusionsstörung angeführt werden.

Im zweiten Teilbereich der Arbeit wird, nach einer kurzen Darstellung und Verortung des Lustspiels ›Prinz Zerbino‹ im Kontext der beiden anderen, ähnlich strukturierten Märchenkomödien ›Der gestiefelte Kater‹ und ›Die verkehrte Welt‹, eine Analyse der einzelnen Aspekte illusionsstörender Techniken sowie möglicher Gestaltungsmomente romantischer Ironie durchgeführt. Beide Bereiche sollen hier jedoch nicht als isolierte Phänomene, sondern auch in ihren Verbindungsmomenten beleuchtet werden.

Das der Einleitung vorangestellte Zitat aus dem Vorgängerwerk ›Der gestiefelte Kater‹ (das gemeinsam mit ›Der verkehrten Welt‹ stets im Kontext von ›Zerbino‹ betrachtet werden muss), kündigt bereits jene in allen drei Werken thematisch werdende satirische Sicht auf den Literatur- (und Theater-)betrieb an und mag zudem als ein Hinweis auf die auffällige formale Struktur der Stücke, die aus dem gehäuftten Einsatz illusionsstörender Elemente resultiert, betrachtet werden.

Die damit angesprochene, für die Romantik sich abzeichnende Autonomie von Kunst, verbunden mit einem Sekundär-Werden inhaltlicher Komponenten, sowie die daraus sich ergebenden Schlussfolgerungen im Hinblick auf illusionsstörende Techniken und Gestaltungsmöglichkeiten romantischer Ironie gilt es im Folgenden aufzuzeigen.

Wenngleich die Verbindung zu den beiden anderen ähnlich konzipierten Märchenkomödien nicht vernachlässigt werden darf, liegt der Schwerpunkt dieser Arbeit auf dem letzten in dieser Reihe erschienenen Stück ›Prinz Zerbino oder die Reise nach dem guten Geschmack‹, das bisher in der Analyse auffällig seltener betrachtet wurde. Als Grund dafür kann der zweifellos massive Umfang dieses Lustspiels und seine fehlende Kohärenz angesehen werden. Dennoch bietet das Stück vor allem für die Analyse illusionsstörender Mechanismen ein ergiebiges Arbeitsfeld.

Die vorliegende Arbeit kann nur einen kurzen Einblick in den weiten Bereich der romantischen Ironie und Illusionsstörung geben und nur die wesentlichen Phänomene erfassen – die hier erfolgende Einschränkung bitte ich, mir nachzusehen.

ZITIERHINWEISE:

Folgende Ausgaben wurden als Primärliteratur herangezogen - diese werden, aus Gründen der Übersichtlichkeit, im Weiteren stets als Kurztitel zitiert:

- Ludwig **Tieck**: *Prinz Zerbino oder die Reise nach dem guten Geschmack*. In: ebd.: Schriften. Zehnter Band. Berlin: 1828. (Nachdruck 1966).
- Ebd.: ***Der gestiefelte Kater**. Kindermärchen in drei Akten. Mit Zwischenspielen, einem Prologe und Epiloge* (1797). Hrsg. v. Helmut Kreuzer. Stuttgart: Reclam 2001.
- Ebd.: ***Die verkehrte Welt**. Ein historisches Schauspiel in fünf Aufzügen*. (1798). Hrsg. v. Karl Pestalozzi. Berlin: de Gruyter 1964.

Nebentexte (Bühnenanweisungen, Personenkennzeichnungen, etc.) des Dramentextes wurden in kursiver Auszeichnung angeführt, Titelbezeichnungen von Werken in einfache Anführungszeichen gesetzt.

Aus Gründen der Einheitlichkeit des Textes und der damit einhergehenden leichteren Lesbarkeit des Textes (die Romantikforschung reicht weit zurück und berücksichtigt daher meist nicht gender-gerechte Formen) wurde hier in der Schreibweise stets das grammatische Maskulinum verwendet – mit dem Leser ist selbstverständlich stets auch die Leserin gemeint, etc.

2. THEORETISCHE GRUNDLAGEN: ROMANTISCHE IRONIE UND ILLUSIONSSTÖRUNG

Zu Beginn soll sowohl die Konzeption der romantischen Ironie, als auch der Begriff der Illusionsstörung - im Speziellen mit der hier bestimmenden Einschränkung auf das Drama - genauer erörtert werden, gleichsam als theoretischer Raster für die im Weiteren erfolgende Textanalyse.

2.1. Konzeption der romantischen Ironie

2.1.0. Vorbemerkungen

In der Darstellung romantischer Ironie folgt diese Arbeit vor allem Friedrich Schlegels Ausführungen darüber in seinen frühromantischen Fragmenten der Zeitschriften ›Lyceum‹ und ›Athenäum‹.

Schlegel hat das *Konzept* der romantischen Ironie zuerst artikuliert - eine adäquate Skizzierung des Begriffs muss sich daher primär auf ihn beziehen.

Der Terminus ›romantische Ironie‹ wird von Schlegel selbst zwar selten explizit verwendet³ - er spricht vielmehr von ›sokratische[r] Ironie‹⁴, die er allerdings stets mit den spezifischen Eigenschaften romantischer Poesie verknüpft, sodass eine Verwendung dieses Begriffs auch für Friedrich Schlegel legitim erscheint, zumal in der Forschung über diese Begriffswahl meist einheitlich Konsens herrscht.⁵

Der hier erfolgende Fokus innerhalb der Schriften Schlegels auf die frühromantischen Fragmente begründet sich durch die vor allem darin erfolgte Konzentration auf den Ironie-Begriff, weiters fällt die Entstehungszeit in etwa mit dem hier besprochenen Werk Ludwig Tiecks zusammen. Und schließlich kommt es auch im Spätwerk Schlegels nicht zu einem wirklichen Bruch im Ironie-Konzept, sondern bloß zu einer

³ vgl. Ernst BEHLER: Die Theorie der romantischen Ironie. In: ebd.: Studien zur Romantik und zur idealistischen Philosophie. Paderborn u.a.: Schöningh 1988. S. 55.

⁴ Friedrich SCHLEGEL: Prosaische Jugendschriften. Hrsg. v. J. Minor. 2. Bd. Wien 1882. S. 133.

⁵ vgl. Rudolf DRUX: Die Selbstreflexion des Theaters auf der Bühne. Zur romantischen Ironie in „modernen“ Komödien von L. Tieck, Ch. D. Grabbe u. G. Büchner. In: Geist und Literatur. Modelle in der Weltliteratur von Shakespeare bis Celan. Hrsg. v. E. Düsing u. H.-D. Klein: Würzburg: Königshausen 2008. S. 140.

vgl. auch Ingrid STROHSCHNEIDER-KOHRs: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. 2. Aufl. Tübingen: Niemeyer 1977. S. 7.

Von einer Eindeutigkeit, wie sie hier für den Terminus rom. Ironie festgestellt ist, kann im Bezug auf seine inhaltl. Bedeutung keineswegs mehr die Rede sein. - vgl. PRANG: Die romantische Ironie. S. VIIf.

Verschiebung hin auf metaphysische Aspekte (Stichwort „Ironie der Liebe“⁶), die für den hier untersuchten literarischen Zusammenhang nicht relevant ist.⁷

Außerdem in diesem Zusammenhang bedeutsam ist Karl Wilhelm Ferdinand Solgers Weiterentwicklung des Schlegelschen *Modells* im Konzept der ›künstlerischen Ironie‹, da Tieck in regem brieflichen Austausch mit Solger stand, insbesondere was die Thematik der ›romantischen‹ bzw. ›künstlerischen Ironie‹ betrifft.⁸

Aus methodischen Gründen wird der Schwerpunkt der Arbeit grundsätzlich auf Schlegels Ironie-Postulat liegen, bevor knapp die wichtigsten Momente der Weiterentwicklung durch Solger skizziert werden.

2.1.1. Formale Spezifik und Kontext der theoretischen Ausführungen Schlegels

Ein gravierendes Problem für die Rezeption des romantischen Ironie-Postulats Friedrich Schlegels ist die Form des Fragments, in der er seine Gedanken darlegt.⁹

Ihre formale Inkonsistenz sowie inhaltliche Tendenz zur Überspitzung erschwert eine stringente Erfassung der wichtigsten Aspekte und hat immer wieder für Verwirrung und diskrepante Deutungen gesorgt.

Schlegel hat diesen fragmentarischen, komprimierenden Modus jedoch durchaus bewusst und absichtlich gewählt. Im Modell der romantischen Ironie wird damit der Kontext romantischer Universalpoesie demonstriert: Da notwendig jede ›klassische‹, abgeschlossene Form defizitär ist, indem sie eine eigentlich unzulässige Reduktion des in der Romantik angestrebten Unendlichen und Allumfassenden darstellt, kann nur die bewusst offene Form des Fragments ein adäquates ›Gefäß‹ von Kunst (auch in ihrer Theorie) bieten. Nur sie vermag dem Verweis auf das Unendliche gerecht zu werden, paradoxerweise in der Widerspiegelung der eigentlichen Begrenztheit und Prozesshaftigkeit sowie des Fragmentcharakters aller vermittelnden Formen von Kunst.¹⁰

Damit begegnet bereits in der Form, in welche Schlegel seine theoretischen Gedanken über romantische Ironie gießt, ihr zentraler dialektischer Grundgedanke:

Verweisung auf das Unendliche im Rückbezug auf die eigene Begrenztheit!

⁶ Friedrich SCHLEGEL: Sämtliche Werke. 2. Original-Ausgabe. Bd. 15. Wien 1846. S. 56.

⁷ vgl. STROHSCHNEIDER-KOHRs: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. S. 7.

⁸ Intensiv mit rom. Ironie beschäftigte sich auch Adam Müller - seine theoretischen Abhandlungen darüber, sowie jene anderer Vertreter d. Romantik u. darüber hinaus (bekannt sind Hegel und Kierkegaards kritische Entgegnungen) sollen hier aber nicht thematisiert werden. vgl. weiterführend dazu: STROHSCHNEIDER-KOHRs: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. S. 162-184, 215-222.

⁹ vgl. dazu auch DRUX: Die Selbstreflexion des Theaters auf der Bühne. S. 138.

¹⁰ vgl. Jens ROSELT: Die Ironie des Theaters. Wien: Passagen-Verlag 1999. S. 60.

Romantische Ironie ist demnach charakterisiert als (ein) Mittel der Gestaltung romantischer Universalpoesie.¹¹

Hergeleitet wird die romantische Ironie bei Schlegel dabei durchaus vom klassischen, sokratischen Ironie-Verständnis. Sie stellt eine „Neuformulierung und tiefgreifende Umbildung“¹² dar, indem „nun das Verhältnis des Autors zu seinem Werk, das Problem der literarischen Mitteilung, genauer gesprochen das ständige Durchbrechen und Transzendieren der eigenen dichterischen Schöpfung als Grundmotiv der Ironie angesehen wurde“¹³.¹⁴

2.1.2. Metaphysische Basis romantischer Kunstästhetik und Ironie:

Unendlichkeit vs. Endlichkeit¹⁵

Romantische Ironie markiert ein philosophisches¹⁶ und vor allem ästhetisches Konzept, befasst mit dem Ziel der Umsetzung einer romantischen Universal- bzw. Transzendentalpoesie, welche primär charakterisiert ist durch den metaphysischen Zwiespalt zwischen Endlichkeit vs. Unendlichkeit. Die Sehnsucht nach dem Unendlichen¹⁷ bildet die grundlegende Bewegungsrichtung der Romantik und damit auch der romantischen Ironie. Schlegel bezeichnet an einer Stelle die Ironie daher treffend als „Epideixis der Unendlichkeit“¹⁸!

In diesem zugrunde liegenden Anspruch unterscheidet sich romantische Ironie auch von ihrem rhetorischen Pendant, das bloß auf einige Stellen beschränkt bleibt.

Die für die romantische Ironie wesentliche Bewegung zu auf das Unendliche muss sich

¹¹ vgl. STROHSCHNEIDER-KOHR: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. S. 39. vgl. auch BEHLER. Klassische Ironie. Romantische Ironie. Tragische Ironie. Zum Ursprung dieser Begriffe. Darmstadt: Wiss. Buchgesell. 1972. S. 75: Schlegel ging es nie darum, ein ›Programm‹ romant. Ironie zu schaffen, sondern er wollte romant. Universalpoesie (deren Mittel die romant. Ironie darstellt) charakterisieren.

¹² BEHLER: Die Theorie der romantischen Ironie. S. 46.

¹³ ebd. S. 47.

¹⁴ vgl. ebd. S. 55: Behler erkennt in der rom. Ironie „das klassische Prinzip der Ironie in moderner Zuspitzung, nämlich als Verstellung des Autors gegenüber seinem Leser“. S. 55. vgl. auch Peter L. OESTERREICH: Ironie. In: Romantik-Handbuch. Hrsg. v. Helmut Schanze. Stuttgart: Kröner 1994. S. 355: Oesterreich weist in seiner Einführung darauf hin, dass neben dem sokratischen auch der rhetorische Ironie-Begriff die Basis für Schlegels Konzept bildet, dieser werde nicht negiert, sondern erweitert zu einer infiniten, potenzierten Form.

¹⁵ vgl. dazu auch Bernhard HEIMRICH: Fiktion und Fiktionsironie in Theorie und Dichtung der deutschen Romantik. Tübingen: Niemeyer 1968. S. 47.

¹⁶ vgl. Schlegels Charakterisierung der romantischen Ironie als „philosophisches Vermögen“ – Friedrich SCHLEGEL: Marburger Handschriften. Ideen zu Gedichten. Heft III. S. 52.

¹⁷ Illustriert im bekannten Bild der Suche nach der blauen Blume bei Novalis ›Heinrich von Ofterdingen‹.

¹⁸ Friedrich SCHLEGEL: Aus den Fragmenten der Zeit von 1796 - 1806. Hrsg. v. Ernst Behler. Stuttgart 1956. S. 161.

hingegen stets als holistisches Prinzip verwirklichen, darauf weist auch jene Passage in Lyceums-Fragment Nr. 42 vom „göttlichen Hauch der Ironie“¹⁹, der „durchgängig im Ganzen und überall“ wirksam sein müsse.

Jene, das gesamte Kunstwerk erfassende Bewegung hin auf das Unendliche vollzieht sich in der romantischen Ironie aber paradoxerweise durch den reflektierenden, scheinbar regressiven Rückbezug auf die eigene Begrenztheit.

Die romantische Ironie ist demnach charakterisiert als Prinzip einer inneren Dialektik zweier gleichzeitig erfolgender, scheinbar widersprüchlicher Bewegungen:

Einerseits im Durchbrechen der geschlossenen Darstellung und Verweisung hin auf ein Ideales und Unendliches, andererseits erfolgt diese entgrenzende Bewegung über sich selbst hinaus paradoxerweise gerade durch die Gegenbewegung der Rückspiegelung auf sich selbst, auf das Beschränkte, im künstlerischen Kontext: das eigene Werk.²⁰

Am Rande sei angemerkt, dass diese Paradoxie der Verbindung beider scheinbar unvereinbaren Pole für die romantische Ironie sogar befördernd, ja konstitutiv ist!

Das verdeutlicht auch ›Lyceums‹-Fragment 48: „Ironie ist die Form des Paradoxen“²¹.

2.1.3. ›Transcendentale Buffonerie‹

Aphoristisch zugespitzt wird dieses paradoxe dialektische Prinzip im viel zitierten Passus Schlegels von der „transcendentalen Buffonerie“²², der der Forschung einiges Kopfzerbrechen bereitet und immer wieder zu sehr disparaten, undifferenzierten Deutungen romantischer Ironie geführt hat:

Auf der einen Seite als völlig subjektivistisches Prinzip mit einer reinen Betonung von Illusionsstörung (im Hinblick auf den Aspekt des „Buffo“) und andererseits jene extremen Interpretationen, die in der Idee der romantischen Ironie ein völlig objektives, ideales Phänomen, dem keine Umsetzung in praktische Gestaltung mehr gelingen kann, erkennen wollen.²³

¹⁹ Lyceums-Fragment 42 – SCHLEGEL: Prosaische Jugendschriften. Hrsg. v. Minor. Bd. 2. S. 189.

²⁰ vgl. STROHSCHNEIDER-KOHR: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. S. 50. vgl. auch BEHLER: Die Theorie der romantischen Ironie. S. 60: damit ist das Fichtesche Prinzip der Ich-Setzung in die Dichtung übertragen, als „ein zentrifugal oder schaffend aus sich heraustretendes und dann zentripetal in das Ich zurückkehrendes und dieses damit bestimmendes Streben“ – ebd. S. 60.

²¹ Lyc.-Fr. 48 – SCHLEGEL: Pros. Jugendschriften. Hrsg. v. Minor. Bd. 2. S. 190.

Der gleiche Aspekt, die paradoxe Synthesis von Gegensätzen, wird in den aphoristischen Sentenzen über die romantische Ironie immer wieder betont.

²² Lyc.-Fr. Nr. 42 – ebd. S. 189.

²³ mehr dazu in Kap. 2.3. Gemeinsamkeiten u. Differenzen d. Konzepte rom. Ironie u. Illusionsstörung

Für Friedrich Schlegel definiert romantische Ironie aber ein Prinzip, in dem *beide* Aspekte dialektisch verflochten und als gleichwertig zu betrachten sind: ²⁴

Im Innern, die Stimmung welche alles übersieht, und sich über alles Bedingte unendlich erhebt, auch über eigne Kunst, Tugend, oder Genialität:
im Äußern, in der Ausführung die mimische Manier eines gewöhnlichen guten italienischen Buffo. ²⁵

Auf philosophischer Ebene bildet diese dialektische Bewegung im Konzept den unaufhebbaren metaphysischen Zwiespalt zwischen Unendlichkeit und Bedingtheit ab. Schlegel spricht vom „unauflösbaren Widerstreit des Unbedingten und Bedingten“²⁶, der sich - konkret auf die sprachliche Form bezogen - mit der „Unmöglichkeit und [gleichzeitig aber] Nothwendigkeit einer vollständigen Mittheilung“ konfrontiert sieht. ²⁷

2.1.4. Besonnene Haltung des objektivierten Kunstwerks

Die Frage einer möglichen praktischen Verwirklichung des Prinzips der romantischen Ironie in der Realität des Kunstwerks wird von Schlegel explizit bejaht und sogar gefordert. ²⁸

Auf Ebene des konkreten künstlerischen Schaffens ist die romantische Ironie Ausdruck des „objektivierten Kunstwerks“²⁹ und damit Verwirklichung der geforderten Transzendentalpoesie. Romantische Ironie kennzeichnet hier eine besonnene, balancierte Haltung des Künstlers, die ihn vor den beiden extremen Polen:

- (1.) der einseitigen Bindung an das Objekt der Darstellung, der „Gegenstandsverfallenheit“³⁰ bewahrt, womit sich eine Öffnung der Darstellung ins Unbedingte vollzieht -

²⁴ vgl. STROHSCHNEIDER-KOHRs: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. S. 18-19. Strohschneider-Kohrs ortet das Vorliegen einer „zusammenfassende[n] Chiffre“ – ebd. S. 19.

²⁵ Lyc.-Fr. 42; SCHLEGEL: Pros. Jugendschriften. Hrsg. v. Minor. Bd. 2. S. 189.

²⁶ Lyc.-Fr. 108; ebd. S. 198.

²⁷ vgl. dazu STROHSCHNEIDER-KOHRs: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. S. 89.

²⁸ vgl. ebd. S. 32 ; S. 89.

vgl. dazu HEIMRICH: Fiktion und Fiktionsironie. S. 58: Heimrich betont, dass die poetische Ausführung lt. Schlegel sogar noch über die (stets inkompetente) theoretische Darstellung der Ironie zu stellen sei.

²⁹ STROHSCHNEIDER-KOHRs: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. S. 32.

³⁰ Ebd. S. 34.

(2.) und ein „Entgleiten ins Grenzenlose, Unstrukturierte“³¹ verhindert, das entsteht, wenn andererseits dem zweiten Pol, der Subjektivität des Künstlers, der „Selbstbezogenheit“³² in der Darstellung zu sehr Raum gegeben wird.

Auf formaler Ebene des Kunstwerks und als Gestaltungshaltung stellt romantische Ironie die Forderung nach einem bewussten(!) Überschreiten dieser beiden eben genannten Aspekte dar, das heißt: eine „Herauslösung aus der [mit Pkt.(1.)] nur gegenständlich gebundenen oder [mit Pkt. (2.)] nur expressiven, der sich ›ausredenden‹ Darstellung“. Romantische Ironie markiert demzufolge eine ausgeglichene Darstellungsart. Schlegel nennt als Beispiel für dieses Überschreiten der beiden bedingten Aspekte das Bild des „Buffo“³³ sowie der „permanente[n] Parekbase“³⁴ und evoziert damit eine Verbindung der romantischen Ironie zur Illusionsstörung, die für diese Arbeit zentral ist.³⁵

Wenn im Hinblick auf die formale Spezifik romantischer Ironie weiter die Forderung erscheint, Produkt und Produzierendes im Kunstwerk mit darzustellen - im Sinne einer Transzendentalpoesie als Analogie zur Transzendentalphilosophie, die ihre eigenen Erkenntnisbedingungen ebenfalls immer mitreflektieren soll³⁶ - dann erfolgt genau jener bereits oben festgehaltene und für die romantische Ironie konstitutive Verweis auf das Unendliche bzw. Ideale in der Reflexion des Werks auf sich selbst. Der zweifellos wichtige Aspekt der Illusionsstörung bzw. exakter, jener der Selbstergreifung des Kunstwerks, erscheint in der romantischen Ironie niemals singulär, sondern immer schon synthetisiert mit einem transzendentalen Aspekt, einer Bewegung hin auf das Unbedingte. Damit ist bereits eine wesentliche Differenz zum Aspekt der Illusionsstörung thematisiert.

³¹ Bernhard GREINER: Die Komödie. Eine theatralische Sendung: Grundlagen und Interpretation. 2. Aufl. Tübingen u. Basel: Francke 2006. S. 265.

³² STROHSCHNEIDER-KOHRs: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. S. 34.

³³ Lyc.-Fr. 42 – SCHLEGEL: Pros. Jugendschriften. Hrsg. v. Minor. Bd. 2. S. 189.

³⁴ SCHLEGEL: Schriften und Fragmente. Hrsg. v. Behler. S. 159.

³⁵ vgl. STROHSCHNEIDER-KOHRs: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. S. 34-38.

³⁶ vgl. hier Athenäums-Fr. 238 – SCHLEGEL: Pros. Jugendschriften. Hrsg. v. Minor. Bd. 2. S. 242. vgl. auch STROHSCHNEIDER-KOHRs: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. S. 47. vgl. hierzu auch DRUX: Die Selbstreflexion des Theaters auf der Bühne. S.139: Drux weist auf die Differenz der Transzendentalpoesie zur analog benannten Philosophie Kants hin.

2.1.5. Verwirklichung von Transzendentalpoesie in der potenzierten poetischen Reflexion

Romantische Ironie als objektiviertes Prinzip einer künstlerischen Darstellung, die dabei *in* und *zwischen* den beiden Darstellungsmodalitäten (mit den damit verknüpften philosophischen Begriffsbildungen Subjekt – Objekt) gleichzeitig verankert ist bzw. in der Formulierung Schlegels, „schwebt“³⁷, kann demnach im Sinne Fichtes idealistischer Philosophie als verwirklichte „Subjekt-Objektivität“³⁸ gelten.

Im wohl bekanntesten Athenäums-Fragment Nr. 116 über die romantische Universalpoesie findet sich dieser Gedankengang wie folgt ausgedrückt:

Und doch kann auch sie [= romantische Universalpoesie] am meisten zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frey von allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen.³⁹

Hier wird die potenzierte poetische Reflexion als Medium romantischer Ironie genannt und das Bild der ›mise en abyme‹ evoziert.

Schlegel fordert in einem anderen Athenäums-Fragment in Analogie zur Transzendentalphilosophie⁴⁰ auch für die romantische Transzendentalpoesie „in jeder ihrer Darstellungen sich selbst mit dar[zu]stellen, und überall zugleich Poesie und Poesie der Poesie [zu] sein.“⁴¹

Im Reflektieren der Darstellungsweise wie auch der Instanz des Darstellenden vermag sich das Kunstwerk über sich selbst zu erheben und von seiner Begrenztheit zu distanzieren, wodurch ein Verweis auf das Unendliche erfolgt, der das Kunstwerk für künstlerische Freiheit öffnen kann.

Romantische Ironie manifestiert sich im konkreten Kunstwerk in der potenzierten poetischen Reflexion, „als zyklische Bewegung der sich wiederholenden Selbstergreifung

³⁷ vgl. Ath.Fr. 116 – SCHLEGEL: Pros. Jugendschriften. Hrsg. v. Minor. Bd. 2. S. 220; womit die erhabene Position dieser Synthesis noch verdeutlicht wird.

³⁸ STROHSCHNEIDER-KOHR: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. S. 48. vgl. auch BEHLER: Die Theorie der romantischen Ironie. S. 58-61.

vgl. auch C. ENDERS: Fichte und die Lehre von der ›romantischen Ironie‹. In: Zeitschrift für Aesthetik. 14 (1920). S. 280: Fichte liefert die philosophischen Fundamente für Schlegels Lehre. Enders widerlegt damit den von K. Friedemann in Frage gestellten Einfluss Fichtes auf Schlegels romantische Poetik.

³⁹ Ath.Fr. 116 - SCHLEGEL: Pros. Jugendschriften. Hrsg. v. Minor. Bd. 2. S. 220.

⁴⁰ „die im System der transzendentalen Gedanken zugleich eine Charakteristik des transzendentalen Denkens enthielte“ (Ath.Fr. 238) - ebd. S. 242.

⁴¹ vgl. Ath.-Fr. 238 – SCHLEGEL: Pros. Jugendschriften. Hrsg. v. Minor. Bd. 2. S. 242.

im Kunstwerk“⁴², die zu sich selbst zurückgelangt und eine Beziehung zum Ganzen in sich trägt - als „innere Unendlichkeit eines in sich abgeschlossenen Werkes“⁴³.

Konkret gefasst in der Forderung: „Der Künstler soll in seinem Werk, die Art und Prinzipien seines Schaffens bewußt selbst mit darstellen!“⁴⁴.

Produkt und Produzierendes bleiben aber in dieser Synthesis als Antithesen nebeneinander erkennbar erhalten und heben sich nicht auf!⁴⁵

Adam Müller erfasst diesen Aspekt präzise, wenn er formuliert, dass die poetische Reflexion, in ihrem in-der-Mitte-schweben zwischen Darstellung und Darstellenden, *in* und *zwischen* beiden Aspekten gleichzeitig ist, an beiden gleichermaßen Anteil hat!⁴⁶

Die innere Dialektik der romantischen Ironie manifestiert sich im Kunstwerk in der künstlerischen Reflexion, in einer Aussage über die Schaffensbedingungen des Werks.⁴⁷

2.1.6. ›Steter Wechsel von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung‹

Jene mit dem Konzept der romantischen Ironie implizierte dialektische Bewegung zwischen Unendlichkeit und Bedingtheit wird von Schlegel als „steter Wechsel von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung“⁴⁸ formuliert, als dessen Resultat („das in der romantischen Ironie wirksam werden kann) er die „Selbstbeschränkung“ erkennt. Schlegel greift hier Fichtes idealistisches Konzept der dialektischen Ich-Setzung als Subjekt-Objektivität auf und bezieht sich direkt auf dessen Terminologie.⁴⁹

Ironie ist demnach als „ein Bewußtsein, dessen Agieren von Schlegel als *Negation* [Hervorh. Strohschneider-Kohrs] und durch diese Negation bewirkte *Höherführung* [Hervorh. S.-K.] gekennzeichnet.“⁵⁰

Im Lyceums-Fragment Nr. 37 heißt es dazu, konkret bezogen auf diese Haltung des Künstlers zu seinem Kunstwerk im Schaffensprozess:

„Um über einen Gegenstand gut schreiben zu können“ sei „Selbstbeschränkung“ notwendig, als Ergebnis von „Selbstschöpfung“ und „Selbstvernichtung“ in einem

⁴² STROHSCHNEIDER-KOHRs: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. S.42.

⁴³ ebd. S. 41.

⁴⁴ ebd. S. 49.

⁴⁵ vgl. ebd. S. 47: in Analogie zu Fichtes Prinzip der Subjekt-Objektivität.

⁴⁶ vgl. ebd. S. 48-49: Ironie ist „in den Gegensätzen zugleich über den Gegensätzen“ - ebd. S. 48.

⁴⁷ vgl. ebd. S. 45-51.

⁴⁸ Ath.-Fr. 51 - SCHLEGEL: Pros. Jugendschriften. Hrsg. v. Minor. Bd. 2. S. 211.

⁴⁹ vgl. STROHSCHNEIDER-KOHRs: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. S. 28-32.

⁵⁰ ebd. S. 88.

dialektischen Prozess. „Ein Schriftsteller aber, der sich rein ausreden will und kann, der nichts für sich behält, und alles sagen mag, was er weiß, ist sehr zu beklagen.“⁵¹ In Ludwig Tiecks ›Prinz Zerbino‹ scheint dieser Forderung übrigens nicht nachgekommen zu sein, das Stück wuchert förmlich über seine Grenzen hinaus.⁵²

Diese inhärente Beschränkung im Ironie-Begriff kann nicht genug betont werden, damit wird jene immer wieder vorgebrachte Argumentation entkräftet, die romantische Ironie als „aufschäumende poetische Begeisterung“⁵³, als subjektivistisches theoretisches Modell kritisiert.⁵⁴

Auf der anderen Seite kennzeichnet die Ironie auch nicht die „skeptische[e] Aufhebung der schöpferischen Kombinationen, sondern [...] [die] vermittelnd[e] Zwischenstellung zwischen Enthusiasmus und Skepsis“. Beide dialektische Aspekte sind jedoch vielmehr ausbalanciert, womit eine Entgrenzung ins Unendliche gleichzeitig paradoxerweise möglich wird.

Wie Bernhard Heimrich anmerkt, wird dieses für die Romantik insgesamt bezeichnende Streben nach dem Unendlichen immer nur in kontinuierlicher Annäherung daran erfolgen.⁵⁵ Dennoch kann es gerade im Verweisen gelingen, das Bedingte mit dem Unendlichen in Relation zu setzen und damit die Endlichkeit aufzulösen - durch Gestaltung romantischer Ironie.⁵⁶

Progressivität ist demnach für das Prinzip der romantischen Ironie wesentlich. Auch das begrenzte Kunstwerk kann sich in der romantischen Ironie durch deren inhärente Progressivität dem Unendlichen annähern. Beide Modalitäten, Endlichkeit und Unendlichkeit, sind aus dieser Perspektive nur mehr dem Grad nach verschieden formuliert.⁵⁷ Im Kunstwerk selbst manifestiert sich jenes progressive Element der romantischen Ironie in der unendlichen, potenzierten Reflexion – als „künstlerische

⁵¹ Lyc.-Fr. 37 - SCHLEGEL: Pros. Jugendschriften. Hrsg. v. Minor. Bd. 2. S. 187.

⁵² Kann ›Prinz Zerbino‹ in diesem Sinne überhaupt als Verwirklichung rom. Ironie gelten, wenn darin scheinbar der Pol der Selbstschöpfung so unverhältnismäßig betont wird? Dem ist entgegenzusetzen, dass hier ebenso das annihilierende Moment berücksichtigt wird - etwa in jener Szene, in der Zerbino das Werk zurückdrehen und zerstören möchte – siehe Kap. 3.6.5.

⁵³ BEHLER: Die Theorie der romantischen Ironie. S. 48.

⁵⁴ Positionen in der Nachfolge d. bekanntesten Kritiker rom. Ironie, Hegel u. Kierkegaard - vgl. ebd. S.52.

⁵⁵ vgl. HEIMRICH: Fiktion und Fiktionsironie. S. 50.

⁵⁶ F. Schlegel formuliert, dass hier der „Schein des Endlichen mit der Wahrheit des Ewigen in Beziehung gesetzt und eben dadurch in sie aufgelöst wird“- Friedrich SCHLEGEL: Abschluß des Lessing-Aufsatzes [1801]. In: Krit. Friedrich Schlegel-Ausgabe. Hrsg. v. Ernst Behler unter Mitwirk. v. Jean-Jacques Anstett u. Hans Eichner. 1958 - . Bd. 2. S. 414.

⁵⁷ vgl. HEIMRICH: Fiktion und Fiktionsironie. S. 54: Zu Schlegels Vorlesung über Propädeutik u. Logik.

Form, die sich selbst permanent reflektiert und relativiert“⁵⁸, womit auf weiterer Ebene auch die geforderte Transzendentalpoesie verwirklicht erscheint.

2.1.7. Autonomie der Kunst: Romantische Ironie als „Mittel der Selbstrepräsentation von Kunst“⁵⁹

Die eben konstatierte, in der romantischen Ironie erfolgende in-Relation-Setzung des stets begrenzten Kunstwerks mit dem Unendlichen, ermöglicht sich durch die Reflexion des Kunstwerks selbst in seiner Beschränkung. Indem das Kunstwerk sich als bloß Teil des Ganzen in seiner Begrenztheit bewusst reflektiert, verweist es genau damit auf das „über die einzelne Darstellung hinausgehende.“

Die am Beginn aufgezeigte dialektische Konstellation im Konzept der romantischen Ironie, als Verweis auf das Unendliche durch Rückbezug auf das Werk, verdeutlicht sich an dieser Stelle in seinem konkreten Effekt für das Kunstwerk.

Indem sich in der romantischen Ironie Kunst „auf sich selbst, auf den nur künstlerischen Sinn der Darstellung“⁶⁰ bezieht, auf ihre Begrenzung und Unvollständigkeit, veranschaulicht sie gleichzeitig den Status von „Kunst als ›nur Zeichen‹“⁶¹.

Die romantische Ironie ist damit, so Strohschneider-Kohrs, „Medium und zugleich agens, ein Bewirkendes der Kunst“ - infolgedessen „Mittel der Selbstrepräsentation von Kunst“. Damit erfolgt im Prinzip der romantischen Ironie eine „Betonung der Autonomie des ästhetischen Bereichs“⁶², wird der in der Romantik neu aufkommende Gedanke der Autonomie von Kunst demonstriert.

Dies steht im Kontext eines allgemeinen Wandels am Ende des 18. Jahrhunderts: Mit der Auflösung der bis dato gültigen „metaphysischen Gewissheiten“⁶³ verliert auch die Kunsttheorie ihre Basis, kann sie sich nicht länger auf die „Wiedergabe einer universalen Ordnung und der auf ihr basierenden Institutionen“ berufen - es kommt zu einer Neuorientierung der Kunst, in der sie sich nun auf sich selbst und ihre Autonomie bezieht.⁶⁴

⁵⁸ HEIMRICH: Fiktion und Fiktionsironie. S. 56.

⁵⁹ STROHSCHNEIDER-KOHR: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. S. 70.

⁶⁰ ebd. S. 68.

⁶¹ ebd. S. 70.

⁶² ebd. S. 90.

⁶³ DRUX: Die Selbstreflexion des Theaters auf der Bühne. S. 137.

⁶⁴ vgl. ebd. S. 137.

Der Aspekt der Autonomie von Kunst verdeutlicht auch die Modernität romantischer Ironie, vor allem was ihre konkrete dichterische Gestaltung betrifft, so haben etwa Tiecks frühromantische Komödien⁶⁵ bis in die (post-)moderne Literatur weiter gewirkt - beispielsweise auf Pirandello, Tankred Torst, etc.⁶⁶.

2.1.8. Exkurs: Karl Wilhelm Ferdinand Solgers Weiterentwicklung der Schlegelschen Konzeption in der ›künstlerischen Ironie‹

Ergänzend soll in diesem Unterkapitel noch kurz auf Solgers Erweiterung des Ironie-Konzepts⁶⁷ eingegangen werden - aus folgenden Gründen:

Zum einen stand Ludwig Tieck in intensivem Austausch mit Solger und hat aus diesem Briefwechsel wesentliche Impulse für sein dichterisches Schaffen⁶⁸ erhalten.

Weiters erfolgt bei Solger, mehr als dies bei Schlegel der Fall ist, eine (für diese Arbeit zentrale) Berücksichtigung der romantischen Ironie im Dramatischen.

In Übereinstimmung mit Schlegel geht auch Solger von einer metaphysischen Grunddialektik von Endlichem und Unendlichem aus (definiert als ›Erscheinung‹⁶⁹ und ›Wesen‹), die ursprünglich als vereint (in der ›Idee‹⁷⁰) konzipiert sind.

Kunst vermag nun diese dialektische Differenz wieder zu synthetisieren und die ursprüngliche Einheit der ›Idee‹ darzustellen. Solger lenkt den Fokus seiner Ausführungen besonders auf die Schwierigkeit bzw. Unmöglichkeit einer Vermittlung dieser dialektischen Einheit der ›Idee‹ im konkreten Kunstwerk. Indem die Dialektik der ›Idee‹ im begrenzten Kunstwerk erscheint, wird sie zwangsläufig selbst endlich und damit wieder vernichtet.

Sie kann sich nicht in der Darstellung abbilden, sondern manifestiert sich nur in ihrem Verlöschen, im kurzen Aufblitzen und Verglühen⁷¹ ihrer selbst.⁷²

Exakt dieser Moment des Scheiterns der Darstellung lässt die ›Idee‹ für einen kurzen Moment transparent werden und stellt damit wieder ein Gelingen dieser Darstellung –

⁶⁵ welche, wie in Kap. 3 noch herauszustellen sein wird, als Beispiele für rom. Ironie gelten können.

⁶⁶ vgl. Roger PAULIN: Ludwig Tieck. Stuttgart: Metzler 1987 (= SM 185). S. 36.

⁶⁷ Schriften, in denen sich Solger mit ›künstlerischer Ironie‹ auseinandersetzt sind v.a. sein Dialog ›Erwin‹, die ›Vorlesungen über die Ästhetik‹ sowie der Briefwechsel zwischen Tieck und Solger – vgl. ROSELT: Die Ironie des Theaters. S. 62.

⁶⁸ unter anderem was das hier besprochene Lustspiel ›Prinz Zerbino‹ betrifft

⁶⁹ Karl Wilhelm Friedrich SOLGER: Vorlesungen über Ästhetik. Nachdruck der 1. Aufl. Leipzig 1829. Hrsg. v. Karl W. Heyse. Darmstadt 1962. S. 49.

⁷⁰ ebd. S. 52.

⁷¹ vgl. ROSELT: Die Ironie des Theaters. S. 66.

⁷² vgl. Ulrich DANNENHAUER: Heilsgewißheit und Resignation. Solgers Theorie der absoluten Ironie. Frankfurt am Main: 1988. S. 65f.

im Scheitern - dar.⁷³

Solgers ›künstlerische Ironie‹ versteht sich demnach als „jene Stimmung, worin die Widersprüche sich vernichten und doch eben dadurch das Wesentliche für uns erhalten“⁷⁴. Solger begreift diese künstlerische Ironie jedoch nicht als „Stilmerkmal des konkreten Kunstwerks“⁷⁵, sondern als dialektische Grundgegebenheit von Kunst an sich.⁷⁶ Dennoch benennt er für die Ironie einige konkrete Erscheinungsformen:

Vor allem das Drama und seine theatrale Darbietung werden von Solger als prädestiniert für die Gestaltung romantischer Ironie betrachtet, „da die dramatische Darstellung überhaupt nur im Moment der Herstellung existiert und kein abgeschlossenes materielles Substrat hinterläßt, also immer Kunst im Prozeß [...] ist.“⁷⁷

Das in der künstlerischen Ironie für einen kurzen Moment erfolgende Transparent-Werden der metaphysischen Einheit der ›Idee‹ wird etwa erkennbar in der theatralen Repräsentation⁷⁸ der Rolle durch den individuellen Schauspieler, im Durchbrechen der Fiktion durch das Stilmittel des Chors sowie allgemein in der Parabase, dem scheinbaren Durchbrechen dramatischer Illusion durch ein Aus-der- bzw. Neben-die-Handlung-treten. Scheinbar laut Solger deshalb, weil auch dieser Illusionsbruch im Grunde nur „theatral repräsentiert ist und damit doch wieder Teil der Illusion ist“^{79 80}.

Trotz ihrer unterschiedlichen Ausgangspunkte stellen die beiden hier skizzierten Ironie-Konzepte nicht völlig unterschiedliche Positionen dar - wie Schlegel betrachtet auch Solger romantische Ironie als Prinzip der Überwindung des metaphysischen Zwiespalts: In der Ironie erscheint das begrenzte Kunstwerk über sich hinaus gehoben, wodurch ein Verweis auf das Unendliche, bei Solger: die ›Idee‹, ermöglicht wird.

Solgers Darlegung der ›künstlerischen Ironie‹ ist allerdings insofern bedeutsam, als er die bei Schlegel bewusst aphoristisch formulierten Gedankengänge in eine klare philosophische Systematik zu bringen vermag.⁸¹

⁷³ vgl. ROSELT: Die Ironie des Theaters. S. 68.

⁷⁴ Karl Wilhelm Ferdinand SOLGER: Nachgelassene Schriften und Briefwechsel. Hrsg. v. Ludwig Tieck und F. von Raumer. Bd. 2. Leipzig 1826. S. 513.

⁷⁵ ROSELT: Die Ironie des Theaters. S. 63.

⁷⁶ vgl. ebd. S. 62-64.

⁷⁷ ebd. S. 64.

⁷⁸ Auf die damit angesprochene theatrale Inszenierung soll in dieser Arbeit nicht eingegangen werden, im Mittelpunkt steht eine Untersuchung des Damentextes, eine theaterwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Aspekt der Aufführung muss hier aus methodischen Gründen ausgeklammert werden.

⁷⁹ ROSELT: Die Ironie des Theaters. S. 67.

⁸⁰ vgl. ebd. S. 64-68. Der hier anklingenden Aspekt d. Primär-/Sekundärillusion wird noch in Kap. 2.2.4.3.1. behandelt.

⁸¹ vgl. STROHSCHNEIDER-KOHR: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. S. 211.

2.2. Theoretische Perspektiven auf (dramatische) Illusionsstörung

2.2.0. Vorbemerkungen

Diese Arbeit konzentriert sich auf die literaturwissenschaftliche Analyse von Illusionsstörung im Damentext, aus methodischen Gründen bleiben daher jene, für das Drama ebenso konstitutiven Bereiche der Inszenierung und Aufführung ausgeblendet.

Da der illusionsstörende Prozess ein „Sekundärphänome[n]“⁸² charakterisiert, dem logisch die Möglichkeit der Herstellung ästhetischer Illusion vorangeht, soll im Folgenden zuerst auf diese Vorbedingungen der ästhetischen Illusion und deren Bildung eingegangen werden.

Im Hinblick auf die Zusammenführung der wichtigsten bestehenden Forschungsansätze zu einer Theorie ästhetischer Illusion und insbesondere von Illusionsstörung liegt mit Werner Wolfs umfangreicher Darstellung⁸³ eine exzellent ausgearbeitete Grundlage vor – dieses Kapitel stützt sich daher immer wieder auf diese Arbeit.

Wolf konzentriert sich darin zwar auf die Narratologie, weist aber explizit darauf hin, „daß die an Erzähltexten gewonnenen Ergebnisse [...] auch weitgehend auf das Hybrid Drama angewendet werden können, zumindest dort, wo es - z.B. als Lesedrama oder in seinem sprachlichen Zeichensystem - der Narrativik verwandt ist.“⁸⁴

Das hier besprochene Lustspiel ›Prinz Zerbino‹ kann plausibel als ein solches Lesedrama charakterisiert werden, vor allem sind die massiv vorhandenen illusionsstörenden Momente für diesen Status als Lesedrama verantwortlich.

Ein Adaptieren des bei Wolf aufgestellten (narrativen) analytischen Schemas für das Drama ist daher, sofern die strukturellen Besonderheiten und Differenzen dramatischer Texte berücksichtigt werden, legitim.

⁸² Werner WOLF: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen. Tübingen: Niemeyer 1993. S. 465.

⁸³ ebd.

⁸⁴ ebd. S. 18.

2.2.1. Dramatische vs. narrative Illusionsbildung und -störung

Dramatische ›Texte‹ (in einem allgemeinen Verständnis, das auch Aufführungs- und Inszenierungstext inkludiert) sind multimediale, hybride Zeichensysteme: Sie bestehen sowohl aus sprachlichen als auch nicht-sprachlichen (vor allem ikonischen) Zeichen und stehen damit der lebensweltlichen Wahrnehmung, deren Imitation das Ziel jeder Illusionsbildung darstellt, weitaus näher als narrative Texte.

Narrative Illusion kann nicht auf jene optisch und akustisch erfahrbare Komponenten einer Dramenaufführung („Kulissen, Requisiten, Figuren, Licht- und Geräuscheffekte“⁸⁵) zurückgreifen, andererseits aber leichter jene Bereiche abdecken, die wiederum für dramatische Illusion in ihrer Beschränkung auf die Bühnensituation problematisch sind: nach Wolf „Szenen- und Perspektivenwechsel sowie die Darstellung der verschiedensten Gedanken, Reden, Figuren, Räume und Zeiten“.

Die Mittel der Illusionsbildung bzw. -störung in dramatischen Texten unterscheiden sich damit grundsätzlich von jenen narrativer Werke und erfordern in diesem Sinne eine zusätzliche Berücksichtigung nicht-sprachlicher Faktoren.⁸⁶

Diese Unterschiede betreffen allerdings vorwiegend performative Aspekte der Bühnenaufführung und -inszenierung und können somit - wie bereits eingangs festgehalten – in der hier erfolgenden Analyse des Damentextes weitgehend ausgeblendet bleiben.

Am Rande sei noch auf die immer wieder aufgeworfene Frage einer besonderen Affinität von Illusion und deren Störung zu Dramatik oder Narrativik hingewiesen.⁸⁷

Die damit erfolgende Wertung soll hier nicht weiter befördert, sondern vielmehr (im Anschluss an die Position Wolfs) beiden Bereichen in ihrer jeweiligen Spezifik gleiches Potenzial zur Illusion und damit auch zu deren Durchbrechung zugebilligt werden.

⁸⁵ WOLF: Ästhetische Illusion. S. 17.

⁸⁶ vgl. ebd. S. 17-18.

⁸⁷ vgl. ebd. S. 17f. Wolf verweist auf Lessing und Home, die eine stärkere Illusionsmöglichkeit im Drama feststellen, während David Lodge und Ian Watt eine solche dem Roman einräumen.

2.2.2. Ästhetische Illusion

Grundlage von Illusionsstörung ist ästhetische Illusion, deren Definition hier knapp erfolgen soll.⁸⁸

Der Begriff der Illusion leitet sich vom lateinischen ›illusio‹: „Verspottung, Ironie, Täuschung“⁸⁹ her. Von Interesse für diese Arbeit ist nur der speziell fokussierte ästhetische Illusions-Begriff, der sich auf den im Rezipienten ausgelösten Effekt von Kunstwerken, (hier eingeschränkt auf textuelle Werke) bezieht: Als eine „mögliche Form der Rezeption von Artefakten“, bei der die Darstellung dieses Artefakts im Zuschauer oder Leser den Eindruck auslöst, „eine zweite Wirklichkeit“⁹⁰ wahrzunehmen, die „imaginative, v.a. visuelle Vorstellung, in den vom Artefakt bestimmten Raum bzw. in seine Welt einzutreten, in ihr ›rezentriert‹ zu sein [...] und diese wie eine Wirklichkeit (mit-)zuerleben.“⁹¹

Ästhetische Illusion impliziert allerdings - im Unterschied zur Sinnestäuschung - immer auch ein distanzierendes Moment. Das Publikum eines Theaterstücks bzw. der Leser eines Romans sind sich aufgrund ihres „kulturell erworbenen Wissens“ des Artefakt-Charakters - und damit der fiktiven Scheinwelt des Kunstwerks - bewusst.

Ästhetische Illusion markiert damit ein „ambivalentes Phänomen, das zwischen den (ausgeklammerten) Polen völliger ›Immersion‹ [...] und völliger Distanz, die u.a. durch Verfahren der Illusionsdurchbrechung hervorgerufen werden kann, angesiedelt ist.“

Die beiden im Folgenden behandelten Realisierungsmöglichkeiten dieses Spektrums – einer vor allem affektiven Verdrängung des distanzierenden Aspektes in der Illusionsbildung, sowie die besonders auf rationaler Ebene erfolgende Aktualisierung und Betonung jener Distanz in der Illusionsstörung - sind der ästhetischen Illusion bereits inhärent.⁹²

⁸⁸ vgl. im Folgenden: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze - Personen – Grundbegriffe. Hrsg. v. Ansgar Nünning. 4., akt. u. erw. Aufl. Stuttgart: Metzler 2008. S. 310f. [Artikel v. W. Wolf]

⁸⁹ ebd. S. 310.

⁹⁰ WOLF: Ästhetische Illusion. S.1.

⁹¹ Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. S. 310.

⁹² vgl. WOLF: Ästhetische Illusion. S. 466.

2.2.3. Illusionsbildung

Herstellung ästhetischer Illusion betrifft, in Anlehnung an Roman Ingarden⁹³, die „>Konkretisation< des Dargestellten“⁹⁴ und ist zwischen den beiden anderen Rezeptionsstufen der „Dechiffrierung“⁹⁵ sowie der „Realisation“⁹⁶ (dem Erfassen der „Thematik, Funktion und ästhetischen Struktur“⁹⁷) angesiedelt.⁹⁸

Illusionsbildung ist an diesem Punkt möglich, stellt sich aber nicht automatisch ein und ist nicht notwendig an eine mimetische oder realistische Darstellung gekoppelt – wenngleich diese meist durchaus illusionsfördernd wirkt.

Die Ausprägung der Illudierung kann verschiedene Intensitätsgrade aufweisen und ist abhängig von werkseitigen (der Text, im Drama noch dessen Aufführung) sowie text-externen⁹⁹ (Rezipient und Kontext) Faktoren.

Letztere begrenzen - aufgrund ihrer großen individuell und historisch bedingten Variabilität - die Aussagekraft einer jeden Illusionstheorie¹⁰⁰. Sie müssen aber dennoch theoretisch Berücksichtigung erfahren, um der Komplexität und Offenheit der Prozesse von Illusionsbildung gerecht werden zu können. Am Beginn der theoretischen Darstellung und Analyse sollen und müssen diese werkexternen Faktoren jedoch - aus methodischen und pragmatischen Gründen - weitgehend ausgeklammert werden, um auf den eigentlichen Gegenstand, den Text an sich, zu fokussieren.¹⁰¹

Die werkinterne Beschreibung von Illusionsbildung ist hingegen konsistenter und weniger variabel. Illusionsbildung verdrängt, wie bereits angeführt, weitgehend die im Vorgang ästhetischer Illusion stets potentiell enthaltenen Momente der Distanz und aktualisiert jene der Immersion.¹⁰²

⁹³ und die Aufnahme seiner Impulse durch die deutsche Rezeptionsästhetik

⁹⁴ Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. S. 311, mit Verweis auf Roman INGARDEN: Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks. Tübingen: 1968. Übers. v. W. Wolf (poln. Originalfass.1937). S.40. vgl. Wolfgang Iser: Der Akt des Lesen. Theorie ästhetischer Wirkung. 2.Aufl. München 1984. S.202.

⁹⁵ WOLF: Ästhetische Illusion, S. 65.

⁹⁶ INGARDEN: Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks. S. 343.

⁹⁷ WOLF: Ästhetische Illusion, S. 66.

⁹⁸ vgl. im Folgenden Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. S. 311f.

⁹⁹ vgl. WOLF: Ästhetische Illusion. S 117-130. vgl. Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. S. 311; siehe dazu Kapitel 2.2.4.3.2.

¹⁰⁰ vgl. ebd. S. 199.

¹⁰¹ Dass diese Vorgangsweise legitim ist, legt Werner Wolf in seiner eigenen theoretischen Beschreibung plausibel dar – vgl. ebd. S.15; S. 209. Diese Faktoren werden als Filter schließlich doch noch in der Analyse Berücksichtigung finden.

¹⁰² vgl. ebd. S. 466.

Als Hauptziel werkseitiger Illusionsbildung kann die „Imitation lebensweltlicher Wahrnehmung und Erfahrung“¹⁰³ - nicht so sehr in Bezug auf inhaltlicher, sondern vielmehr struktureller Äquivalenz - gelten.

Dazu sind drei Teilaspekte wesentlich: die Wahrscheinlichkeit der Darstellung, ihre Interessantheit sowie das Verhüllen ihrer Künstlichkeit.¹⁰⁴

Werner Wolf nennt weiter, indem er von der für Illusionsbildung grundlegenden lebensweltlichen Wahrnehmung abstrahiert, sechs allgemeine Prinzipien der Illusionsbildung, die durch ihre Berücksichtigung - jedes für sich - illusionsfördernd wirken:¹⁰⁵

- das „*Prinzip anschaulicher Welthaftigkeit*“¹⁰⁶: d.h. Gegenstände und Sachverhalte müssen anschaulich dargestellt und ausgestattet sein sowie der lebensweltlichen Wahrnehmung entsprechen;

- die Gestaltung von „*Sinnzentriertheit*“: Inhalt und Struktur der dargestellten fiktionalen Welt müssen weitgehend mit den Konzepten lebensweltlicher Erfahrung übereinstimmen und sich an deren Sinnstiftungsmustern – betreffend Logik, Kausalität, Motivation, etc. - orientieren;

- das Prinzip der „*Perspektivität*“¹⁰⁷: die Darstellung muss im Hinblick auf ihren Blickwinkel lebensweltlichen Wahrnehmungsmodellen entsprechen, „durch standortgebundene Partialität und Horizontbegrenztheit der vermittelten Ansichten“;

- jenes der „*Mediumsadäquatheit*“: die Darstellung soll die Möglichkeiten des sie transportierenden Mediums sowie seiner Grenzen berücksichtigen;

- „*Interessantheit*“: der Text muss für den Rezipienten interessant und spannungsvoll gestaltet sein, ihn emotional ansprechen sowie an das Werk und die darin dargestellte Sachverhalte binden;

- das Prinzip des „*celare artem*“¹⁰⁸: „das Verhüllen der ›Künstlichkeit‹ im Sinne sowohl der Gemachtheit als auch der nicht direkten Referentialisierbarkeit des Werkes“;

¹⁰³ WOLF: Ästhetische Illusion. S. 199.

¹⁰⁴ vgl. ebd. S. 199f.

¹⁰⁵ vgl. im Folgenden ebd. S. 200 und vgl. Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. S. 311f.

¹⁰⁶ Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. S. 311.

¹⁰⁷ ebd. S. 311.

Diese Prinzipien sind so weit abstrahiert, dass sie sowohl auf narrative, als auch dramatische Texte bezogen werden können.

Werner Wolf betont, dass hiermit allerdings „kei[n] starre[r] Regelkanon“¹⁰⁹ formuliert ist, der durchgängig in allen Kategorien gestaltet erscheinen muss.

Auch garantiert ihre Berücksichtigung keine definitive Illusionsbildung, sondern beschreibt bloß deren Wahrscheinlichkeit, den Umstand einer „Illusionsförderung.“

Die einzelnen Prinzipien stehen in vielfältiger Interaktion miteinander, sie formulieren teils gegenläufige Prinzipien (z.B. Wahrscheinlichkeit und Interessantheit), relativieren sich daher in manchen Fällen auch wieder.

Durch das weite Spektrum, das sie abdecken, aber „kommen sie der ästhetischen Illusion, die ein höchst schlüpfriges Phänomen ist und eine prekäre Position zwischen Distanzierung und Täuschung besetzt, nahe. [...] Die sich hieraus ergebende Komplexität der Beschreibung ästhetischer Illusion ist somit in der Natur des Objektes selbst begründet.“¹¹⁰

Wolf weist weiter auf die Schwierigkeit der empirischen Erfassung von Illusionsbildung hin - weshalb die Herstellung ästhetischer Illusion vornehmlich aus dieser abstrakten Perspektive beschrieben und nicht auf spezifische Techniken isoliert werden kann, denn: „wer könnte schon genau beim Lesen eines Abschnittes sagen, wieso hier die Illusion besonders gefördert werde?“¹¹¹.

Für die Illusionsstörung hingegen, die ja stets punktuell durch bestimmte störende Effekte erfolgt, lassen sich solche „konkreten Erzähltechniken, die als Ursachen von Illusionsstörung bereits empirisch auf der Textoberfläche sichtbar werden“¹¹² herausfiltern.¹¹³

¹⁰⁸ ebd. S. 312.

¹⁰⁹ WOLF: Ästhetische Illusion. S. 200.

¹¹⁰ Ebd. S. 200f.

¹¹¹ ebd. S. 201; siehe auch Ernst H. GOMBRICH: Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation. 5. Aufl. Oxford: 1977. S. 5: „[...] we cannot, strictly speaking, watch ourselves having an illusion.“

¹¹² WOLF: Ästhetische Illusion. S. 202.

¹¹³ vgl. ebd. S. 201f.

2.2.4. Illusionsdurchbrechung , -störung und -zerstörung

„Abbau bzw. Störung ästhetischer Illusion“¹¹⁴ stellt ein „Sekundärphänomen in der Vorstellung des Rezipienten“ dar, dem die werkinterne bzw. -externe Möglichkeit der Herstellung ästhetischer Illusion¹¹⁵ vorausgeht.¹¹⁶

Die Möglichkeit von Illusionsstörung ist, wie oben erwähnt, bereits in der Ambivalenz ästhetischer Illusion durch die beiden Pole dominanter Immersion sowie latenter Distanz zwischen denen sie aufgespannt erscheint, angelegt. Illusionsstörung zielt nun auf die Aktualisierung der ästhetischen Distanz zwischen Realität und Kunstwerk, indem sie auf die Unwahrscheinlichkeit der darin dargestellten Welt hinweist, deren Artefaktstatus bzw. Künstlichkeit bloßlegt oder dies durch uninteressante Gestaltung der Fiktionswelt erreicht.¹¹⁷ Das erfolgt durch bestimmte illusionsstörende Verfahren, „deren gemeinsamer Nenner die Nichterfüllung eines oder mehrerer Prinzipien der Illusionsbildung ist.“¹¹⁸

Illusionsstörung kann innerhalb der verkürzt dargestellten Opposition ›Illusionsbildung‹ vs. ›Illusionsstörung‹ noch verschiedene Intensitätsgrade aufweisen – so benennt Werner Wolf folgende graduelle Zwischenstufen: Illusionsgefährdung, -störung, -durchbrechung und -zerstörung.¹¹⁹

Die theoretische Darstellung der Störung von Illusion, bzw. allgemeiner von deren Gefährdung, soll im Folgenden auf jene bereits an der Oberfläche des Dramentextes ersichtlichen Verfahren eingegrenzt werden.¹²⁰

All jene textexternen, nur implizit illusionsstörenden Effekte, eine durch die Aufführung bzw. Inszenierung des Dramas gegebene mögliche Desillusionierung oder eine individuell stets für jedes Werk im Rezeptionsprozess mögliche Illusionsstörung (eine nach Wolfgang Iser „vom Leser selbst erweckte Dialektik von Illusionsbildung und Illusionsdurchbrechung“¹²¹), müssen hier ausgeklammert werden.

¹¹⁴ Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, S. 312.

¹¹⁵ diese muss allerdings nicht zwingend umgesetzt sein, Illusionszerstörung kann auch ohne tatsächlich voran gegangener Illusionierung vorliegen.

¹¹⁶ vgl. im Folgenden Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, S. 312.

¹¹⁷ vgl. WOLF: Ästhetische Illusion. S. 466-470.

¹¹⁸ Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. S. 312.

¹¹⁹ vgl. WOLF: Ästhetische Illusion. S. 218 – 220; S. 466.

¹²⁰ Vgl. ebd. S. 211: „ein Arsenal von empirischen ›Oberflächenerscheinungen‹ [...], die bereits bei der Erstlektüre eines Textes auf der Stufe des Textverstehens, der Konkretisation oder Illusionierung auffallen.“ - ebd. S. 211.

Illusionsstörende Techniken können sich in Texten in einer großen Anzahl von Techniken manifestieren.

In der Forschungsliteratur haben sich zu diesem Bereich daher auch etliche Beschreibungsmodelle herausgebildet: Metafiktion bzw. Metadramatik, Fiktionsironie, Fiktionsdemonstration, etc. - aber auch romantische Ironie wurde immer wieder mit Illusionsdurchbrechung gleichgesetzt.¹²²

Diese Begriffsvielfalt hat, im Hinblick auf die theoretische Erfassung des ohnehin bereits vielschichtigen Phänomens Illusionsstörung, zusätzlich noch zu Verwirrung beigetragen.

Um für die hier angestrebte Untersuchung von Illusionsstörung in Ludwig Tiecks Lustspieltext ›Prinz Zerbino‹¹²³ eine adäquate Analysesystematik aufzustellen, wird vor allem die von Karin Vieweg-Marks entwickelte Typologie zum Metadrama herangezogen und mit Werner Wolfs für narrative Illusionsstörung entworfenem Schema¹²⁴ ergänzt.

Die Zusammenführung beider Modelle soll es ermöglichen einerseits einen fokussierten Blick auf die einzelnen illusionsstörend wirkenden dramatische Verfahren zu erhalten und andererseits vor allem mit Wolfs sehr präzisen, detaillierten Schema, Differenzierungsfaktoren, die deren Wirksamkeit einschränken, zu berücksichtigen.

¹²¹ Iser: Der Akt des Lesens. S. 208: dieser von Iser für den Lektüreprozess konstatierte Prozess der individuellen Illusionsstörung lässt sich auch auf den Rezeptionsprozess dramatischer Texte übertragen u. muss hier ausgeschlossen werden - damit wäre, wie Werner Wolf anmerkt, jeder Text illusionsstörend – diese unzulässig. Ausdehnung des Begriffs ist zu vermeiden – vgl. WOLF: Ästhetische Illusion. S. 209.

¹²² vgl. WOLF: Ästhetische Illusion. S. 211.

¹²³ der, wie noch in Kapitel 3.3. aufzuzeigen sein wird, außerdem als ein Lesedrama gelten kann, folglich durchaus narrative Elemente aufweist.

¹²⁴ das allerdings für dramatische Texte adaptiert werden muss.

2.2.4.1. Metadrama - Illusionsstörung dramatischer Selbstreflexion

Die Konzentration auf metadramatische Phänomene ist insofern legitim, als damit auch eine Verbindung zum selbstreflexiven Moment der romantischen Ironie besteht.

Allgemein stellt Metadrama einen Teilbereich des in den letzten Jahrzehnten (vor allem in der englischsprachigen Literaturwissenschaft) sehr stark forcierten Forschungsgebiets der Metafiktion dar.

Metafiktion bezeichnet das „Phänomen einer autoreflexiven Literatur [...], die sich selbst als Artefakt bloßlegt und ihre Produktions- und Rezeptionsbedingungen, Vertextungsverfahren und Möglichkeiten der Realitätsmodellierung thematisiert.“¹²⁵

Die Analogie zur von Schlegel für die romantische Ironie geforderten reflexiven Mit-Darstellung der eigenen Schaffensbedingungen ist frappant!

Der Teilbereich der Metadramatik hingegen konzentriert im Speziellen auf „diejenige Form des Dramas, in der es auf sich selbst als literarische Form/Fiktion bzw.

theatralische Illusion verweist und diese Selbstreflexivität/Selbstreferentialität zum Darstellungsgegenstand macht.“¹²⁶ Einen ausgezeichneten Forschungsüberblick über ›Metadramatik‹ bietet übrigens Birgit Brüster in ihrer Untersuchung.¹²⁷

Die weitgehende Einschränkung der Analyse auf metadramatische Formen ist außerdem dadurch legitimiert, als das Schema von Karin Vieweg-Marks (auf das im Folgenden vor allem rekuriert wird) Metadrama relativ weit definiert, sodass darunter praktisch alle dramatischen illusionsstörenden Verfahren subsumiert werden können¹²⁸:

Denn Drama, das sich durch Selbst-Bewußtheit seiner selbst als *Kunstform* [Hervorheb. Vieweg-Marks] auszeichnet, muß konsequenterweise auch immer seine Künstlichkeit seinen ontologischen Status als Schein reflektieren. Das bedeutet, daß umgekehrt auch all jene dramatischen Mittel, die den Illusionscharakter des Dramas verdeutlichen – zumindest potentiell – zu den metadramatischen Formen gezählt werden.¹²⁹

¹²⁵ WOLF: Ästhetische Illusion. S. 5.

¹²⁶ Grundbegriffe der Literaturtheorie. Hrsg. v. Ansgar Nünning. Stuttgart: Metzler 2004 (= Sammlung Metzler 347). S. 171 [Art. v. Gottfried Krieger].

¹²⁷ vgl. Birgit BRÜSTER: Das Finale der Agonie: Funktionen des ›Metadramas‹ im deutschsprachigen Drama der 80er Jahre. Frankfurt a. Main: Lang 1993. S. 17-28.

¹²⁸ Vieweg-Marks differenziert aber durchaus wieder, indem sie verschiedene Abstufungen und Intensitätsstufen von Metadrama anmerkt, auf diese zusätzlichen Faktoren wird noch in Kap. 2.2.4.3. eingegangen. vgl. Karin VIEWEG-MARKS: Metadrama und englisches Gegenwartsdrama. Frankfurt a.M.: Lang 1989. S. 15.

¹²⁹ ebd. S. 14.

Die metadramatischen Erscheinungsformen stellt Vieweg-Marks in einer Typologie dar, die im Folgenden skizziert werden soll. Dabei handelt es sich allerdings um eine analytische Aufstellung der wichtigsten, keineswegs Anspruch auf Vollständigkeit erhebenden Kategorien, um Idealtypen - im konkreten Dramentext wird es zwangsläufig stets zu Überschneidungen kommen. Die Zuordnung einer illusionsstörenden Technik unter eine dieser schematischen Formen schließt nicht aus, dass mit ihr nicht auch andere Formen tangiert werden.

Außerdem sei mit Werner Wolf betont, dass jede theoretische Beschreibung illusionsstörender Verfahren bloß eine damit einhergehende hohe Wahrscheinlichkeit von Illusionsdurchbrechung markiert, nicht deren Garantie. Grundsätzlich besteht stets die Möglichkeit, dass eines der aufgelisteten Charakteristika illusionsfördernd und nicht -störend wirkt. Dazu bedarf es einer genauen Betrachtung des konkreten Einzeltextes, sowie einer zusätzlichen Berücksichtigung bestimmter differenzierender textinterner und -externer Faktoren, auf die noch in Kapitel 2.2.4.3. eingegangen wird.¹³⁰

Die Typologie metadramatischer Formen von Karin Vieweg-Marks umfasst folgende Kategorien:

2.2.4.1.1. ›Thematisches Metadrama‹

Thematisches Metadrama¹³¹ liegt vor, wenn das Theater selbst Thema und Schauplatz des Dramas bildet, wodurch die Form gleichzeitig auch den Inhalt darstellt und sich dadurch eine „Metaebene der dramatischen Selbstreflexion“¹³² eröffnet.

Mit Theater als setting, einem „Drama über [Hervorheb. V.-M.] das Drama“¹³³ ist - bedingt durch den implizierten mimetischen Anspruch - auch eine entsprechende Figurenkonstellation, die sich auf das Theatermilieu bezieht, verbunden:

Dargestellt werden Schauspieler, Regisseure, Kritiker, das Publikum, etc. - kurz: die „Produktions- und Rezeptionsbedingungen“¹³⁴ von Theater selbst.

Damit wird die „›Theaterhaftigkeit‹ des Dargestellten“ bewusst, ohne dass automatisch auch immer eine Zerstörung dramatischer Illusion vorliegt.¹³⁵

Zwar bietet diese metadramatische Form viele Möglichkeiten auf anderen Ebenen zu desillusionieren, eine solche Illusionsstörung muss aber nicht zwingend umgesetzt sein.

¹³⁰ vgl. WOLF: Ästhetische Illusion. S. 208f.

¹³¹ vgl. im Folgenden: VIEWEG-MARKS: Metadrama. S. 19-22.

¹³² ebd. S. 19.

¹³³ ebd. S. 22.

¹³⁴ ebd. S. 19.

¹³⁵ vgl. Grundbegriffe der Literaturtheorie. S. 171.

Thematisches Metadrama kann vielfältige Formen und Funktionen annehmen, meist überlagert sich dieser Typ jedoch mit einer weiteren Ausprägung, die Vieweg-Marks als ›fiktionales Metadrama‹ definiert.

Für die Analyse illusionsstörender Techniken (in Tiecks Komödien) ist diese Gruppe ebenfalls nur in ihrer Interaktion mit anderen metadramatischen Konstellationen von Bedeutung, vor allem mit dem ähnlich gestalteten fiktionalen Metadrama.

2.2.4.1.2. ›Fiktionales Metadrama‹

Diese metadramatische Form charakterisiert ein „Drama *im* [Hervorh.V.-M.] Drama“¹³⁶ bzw. Spiel-im-Spiel.¹³⁷ Dem Stück wird eine (weitere) Theateraufführung bzw. die Probe einer solchen eingelagert. Laut Manfred Pfister vollzieht sich damit liegt die Einbettung einer sekundären Fiktionsebene (Spiel-im-Spiel) in eine primäre solche (Drama), wodurch „im inneren Kommunikationssystem die Aufführungssituation des äußeren Kommunikationssystems“¹³⁸ gespiegelt erscheint. Die realen Theaterstrukturen und Produktionsfunktionen – Publikum, Autor, Schauspieler, Regisseur – werden dabei potenziert, indem ihren realen Instanzen entsprechend fiktive solche auf der Bühne gegenübergestellt werden.¹³⁹

Mit Hinweis auf Joachim Voigt¹⁴⁰ sei betont, dass im Idealfall des Spiels-im-Spiel alle für das Drama konstitutiven Merkmale auch in der höheren Fiktionsstufe ausgebildet sind. Das Spiel-im-Spiel stelle damit das „verkleinerte Abbild eines Dramas“¹⁴¹ dar. In der Analyse wird man aber wohl auch solche Formen dem Spiel-im-Spiel plausibel zurechnen, bei denen einige dieser Elemente fehlen.

Die Illusion erscheint durch die Reflexion des dramenimmanenten Stücks auf der primären Fiktionsebene sowie die dadurch erfolgende Potenzierung der Fiktionalität, implizit problematisiert und durchbrochen. Auf diesen Effekt verweist auch W. Iser:

Das Spiel-im-Spiel interpretiert die Dramensphäre insofern, als es fortwährend den Spielcharakter des Spielens heraushebt, das im Drama vorgeführt wird. Es pointiert das Illusionäre der dramatischen Ereignisse, indem es die Einheitlichkeit der Fiktion aufbricht.¹⁴²

¹³⁶ VIEWEG-MARKS: Metadrama. S. 22.

¹³⁷ vgl. im Folgenden: ebd. S. 22-25.

¹³⁸ Manfred PFISTER: Das Drama. Theorie und Analyse. 11. Aufl. München: Fink 2001. S. 299.

¹³⁹ vgl. ebd. S. 299-306.

¹⁴⁰ vgl. Joachim VOIGT: Das Spiel-im-Spiel. Versuch einer Formbestimmung an Beispielen aus dem deutschen, englischen und spanischen Drama. Diss. Göttingen 1954. S. 169.

¹⁴¹ ebd. S. 169.

¹⁴² Wolfgang ISER: Das Spiel-im-Spiel. In: Archiv 198 (1962). S. 210.

Wichtigste Form des fiktionalen Metadramas ist das Spiel-im-Spiel, das sich von anderen Formen, wie etwa dem Rahmendrama nur durch seinen begrenzteren Umfang unterscheidet, im Hinblick auf den Prozess der Potenzierung von Fiktionalität aber identisch ist.

Als Spiel-im-Spiel im engeren Sinn können mit Vieweg-Marks nur jene Ausprägungen gelten, bei welchen die quantitative Ausdehnung der höheren Fiktionsebenen jene der darunter liegenden Ebene nicht übersteigt.¹⁴³

Auch ein eingelagertes Puppenspiel¹⁴⁴ oder Pantomimedarstellungen können als, wenn auch abgeschwächte Realisierungen von Spiel-im-Spiel betrachtet werden.¹⁴⁵

An dieser Stelle sei noch auf mögliche Grenzfälle hingewiesen, über deren Zuordnung nur im konkreten Einzelfall des Stücks entschieden werden kann.

Besonders die Grenze des Rahmendramas zum episierenden Metadrama ist fließend. Als ein Abgrenzungskriterium mag dienen, dass die Figuren des Rahmens auch Teil der inneren Fiktionswelt des Stücks sein müssen, Personal einer vermittelnden Kommunikationsebene, wie etwa Prolog oder Epilog, kann (zumindest in seiner klassischen Ausprägung) hingegen nicht in die Handlung hinein, es handelt sich daher um Funktionen des episierenden Metadramas.

2.2.4.1.3. ›Episierendes Metadrama‹

Episierendes Metadrama¹⁴⁶ umfasst alle dramatischen Formen, „in denen ein ›vermittelndes Kommunikationssystem‹ den geschlossenen Illusionsraum durchbricht, Kontakt zwischen Zuschauer und Bühne herstellt und somit die dramatische Fiktion als solche kennzeichnet.“¹⁴⁷

Unter diese vermittelnde, durch epische Techniken charakterisierte Dramenebene fallen vor allem die Funktionen Prolog, Epilog, Chor bzw. epischer Erzähler¹⁴⁸ - historisch handelt es sich dabei um eine der ältesten metadramatischen Formen, sie wird bereits im antiken Drama angewandt.¹⁴⁹

¹⁴³ vgl. VIEWEG-MARKS: Metadrama. S. 23.

¹⁴⁴ wie etwa in Tiecks ›Prinz Zerbino‹ - mehr dazu in der konkreten Analyse Kapitel 3.6.3.

¹⁴⁵ vgl. VIEWEG-MARKS: Metadrama. S. 24.

¹⁴⁶ vgl. im Folgenden: VIEWEG-MARKS: Metadrama. S. 25-29.

¹⁴⁷ ebd. S. 25.

¹⁴⁸ Das Beiseite-Sprechen allgemein – ›asides‹ – fällt im strengen Sinn nicht unter dieses Schema, wie etwa von Gottfried Krieger (In: Grundbegriffe der Literaturtheorie. S. 171) behauptet wird, da es oft auch im inneren Kommunikationssystem auftritt. Folglich ist es daher v.a. dem diskursiven Metadrama zuzuordnen - wenngleich Figuren des vermittelnden Kommunikationssystems durchaus häufig diese Technik des Beiseite-Sprechens anwenden.

¹⁴⁹ vgl. VIEWEG-MARKS: Metadrama. S. 26.

Die besondere Position des vermittelnden Kommunikationssystems erlaubt es ihren Rollen eine distanzierte Metaperspektive außerhalb der eigentlichen Fiktion einzunehmen, von dem aus das fiktive Dramengeschehen kommentiert werden kann.¹⁵⁰

Damit vollzieht sich eine metadramatische Selbstreflexion in zweierlei Hinsicht: „erstens wird durch die desillusionierende Wendung ans Publikum der Illusionscharakter des Dramas implizit, und zweitens manifestiert sich im Kommentar ein Selbstbezug des Dramas in episch-narrativer Form.“¹⁵¹

Die genannten episierenden Formen haben für das Drama außerdem strukturierende Funktion, Prolog und Epilog rahmen das dramatische Geschehen, Chor und Erzähler markieren traditionell die einzelnen Abschnitte, segmentieren die Handlung und wirken kohärenzstiftend.

Ihre narrative Konstituiertheit erlaubt es ihnen, dramatische Defizite, die durch die komprimierte Darstellung auf der Bühne bedingt sind, auszugleichen.

So kann etwa der Prolog in seiner expositorischen Funktion die Vorgeschichte erzählen, Figuren vorstellen und charakterisieren oder an die Gunst des Publikums appellieren.¹⁵²

Der Epilog schließt den episierenden Rahmen ab, meist verweist er ebenfalls selbstreflexiv noch auf das vorangegangene Geschehen, formuliert didaktische, moralische Anweisungen an das Publikum. Durch ihn etabliert sich „abermals eine distanzierende, anti-illusionistische Metaperspektive“¹⁵³. Handlungskommentierende Funktion besitzt auch der Chor (bzw. der epische Erzähler).

Durch das Auftreten der Instanzen der vermittelnden Kommunikationsebene wird die Trennung zwischen dem, was Heimrich mit „objektive[r] Wirklichkeit“¹⁵⁴ bezeichnet und fiktivem Stück betont und damit implizit die dramatische Illusion durchbrochen. Der Chor tritt vermittelnd zwischen Publikum und Stück und macht so die Fiktionalität des Stücks bewusst, diese Aktualisierung der Differenz zwischen Lebenswelt und dramatischem Kunstwerk erfolgt häufig explizit durch direktes sprachliches Verweisen in der Figurenrede – eine Überschneidung mit diskursiver dramatischer Selbstreflexion.¹⁵⁵

¹⁵⁰ vgl. ebd. S. 25.

¹⁵¹ ebd. S. 25f.

¹⁵² vgl. ebd. S. 26.

¹⁵³ ebd. S. 27.

¹⁵⁴ HEIMRICH: Fiktion und Fiktionsironie. S. 70.

¹⁵⁵ vgl. VIEWEG-MARKS: Metadrama. S. 29.

2.2.4.1.4. ›Diskursives Metadrama‹

Diskursives Metadrama¹⁵⁶ umfasst „[s]prachliche Formen der dramatischen Selbstbewußtheit“¹⁵⁷, durch sprachliche Referenzen wird hier selbstreflexiv auf das Drama Bezug genommen.

Meist tritt diese Kategorie gekoppelt mit anderen metadramatischen Techniken auf, um diese zu verstärken, Selbstreflexion kann sich aber auch ausschließlich auf sprachlicher Ebene konstituieren. Eine eindeutige und ausschließliche Zuordnung ist schwierig und meist nicht möglich, da sich, wie bereits aufgezeigt, diskursive metadramatische Techniken oft im episierenden, figuralen oder fiktionalisierenden Bereich manifestieren.

So ist etwa das Sprechen ad spectatores¹⁵⁸, die direkte Publikumsanrede, gleichzeitig auch im Grenzbereich zu den episierenden (sowie figuralen) Phänomenen verortet. Die Vermittlung zwischen Publikum und Bühne erfolgt hier aber im inneren Kommunikationssystem auf sprachlicher Ebene, während bei den episierenden metadramatischen Techniken des Prologs, Epilogs und Chors besonders die über die einzelne Äußerung hinausgehende strukturstiftende Funktion bedeutsam ist.¹⁵⁹

Sprechen ad spectatores manifestiert sich hingegen nur an einzelnen Stellen der (Sprech-)Handlung - ihr metadramatisches Potenzial zeigt sich nur kurz, indem sich der Sprecher von der Handlung distanziert und seine Äußerungen direkt an das, für das fiktive Geschehen nicht vorhandene, reale Publikum adressiert, wodurch die Fiktionalität durchbrochen und Illusion gestört wird.¹⁶⁰

Der „Spielcharakter“ des Dramas kann aber auch ohne direkte Ansprache des Publikums, als expliziter Rückbezug auf das Stück in der innerdramatischen Kommunikationsebene (oder aber auch auf vermittelnder Kommunikationsebene) sprachlich Ausdruck finden. Damit „wird die Illusion für einem [sic] Moment durchbrochen und eine kurzfristige Metaperspektive eröffnet“¹⁶¹ indem über das Stück sprachlich

¹⁵⁶ vgl. im Folgenden: ebd. S. 29-35.

¹⁵⁷ ebd. S. 29.

¹⁵⁸ vgl. dazu auch Jörg Henning KOKOTT: Das Theater auf dem Theater im Drama der Neuzeit. Diss. Köln. 1968. S. 25-27 (über das Sprechen ad spectatores)

¹⁵⁹ Weshalb hier auch in Übereinstimmung mit Vieweg-Marks die analytische Einordnung dieser Techniken primär zu den epischen Formen erfolgt.

¹⁶⁰ vgl. VIEWEG-MARKS: Metadrama. S. 30.

¹⁶¹ ebd. S. 31.

reflektiert wird.¹⁶²

Auf allgemeiner Ebene und mit meist geringerer illusionsstörender Wirkung sind sprachliche Selbstreflexionen im Drama außerdem in „theoretisierende[n] Diskurse[n] über Drama und Theater“¹⁶³, weiters durch „Verbalisierungen der Theatrum Mundi-Metapher“, welche die Welt bildlich mit der Bühne vergleichen oder, auf impliziter Ebene, eine auffällige Verwendung von Theatervokabular generell, möglich.

Diese Phänomene liegen aber zweifellos an den Rändern der Kategorie – hier muss im jeweiligen Analysefall entschieden werden, ob tatsächlich eine frappante, gehäufte und damit relevante Verwendung vorliegt.

2.2.4.1.5. ›Figurales Metadrama‹

Metadrama erfolgt hier, indem auf die für das Theater konstitutive Dualität von Schauspieler und Rolle, (die im Illusionstheater bewusst verschleiert wird, um Identifikation zu erwirken) explizit verwiesen wird.¹⁶⁴

Das Drama wird an dieser Stelle in Bezug auf die Figurengestaltung selbstreflexiv, indem es „den dem eigenen Medium inhärenten Rollenspielcharakter mehr oder weniger stark exponiert“¹⁶⁵.

Diese Selbstreflexivität figuraler Ebene kann durch folgende Mittel hergestellt werden: Durch die „Namensidentität von fiktiver Figur bzw. Dramentitel und realer Person“, womit der Zuschauer auf die Fiktionalität der Darstellung verwiesen wird.¹⁶⁶

Weitere Möglichkeiten ergeben sich durch eine innerdramatische Potenzierung des Rollenspiel-Charakters, beispielsweise durch Verkleidung oder indem eine Figur in mehrere Rollen schlüpft.

Eine solche Rollendoppelung liegt auch im Aus-der-Rolle-Fallen¹⁶⁷ vor:

Die Fiktionalität des dramatischen Rollenspiels wird hier explizit, „indem eine Bühnenfigur kurzzeitig aus ihrer fiktiven Rolle tritt und als Schauspieler das Publikum

¹⁶² vgl. ebd. S. 31. An sich kann auch das Aus-der-Rolle-Fallen von Figuren, da sich dieses meist sprachlich vollzieht, den diskursiven metadramatischen Techniken subsumiert werden. Der Übersichtlichkeit wegen soll diese spezielle Form aber, mit Bezug auf Vieweg-Marks, als figurales Metadrama erfasst sein, da hier v.a. der Rollencharakter bestimmend wirkt.

¹⁶³ ebd. S. 32.

¹⁶⁴ vgl. im Folgenden: VIEWEG-MARKS: Metadrama. S. 35-39.

¹⁶⁵ ebd. S. 35.

¹⁶⁶ Dieses Mittel ist allerdings problematisch, da es, wie Vieweg-Marks betont, auch den gegenteiligen Effekt bewirken kann - wenn eine Gleichsetzung der Rolle mit der realen Person erfolgt. – vgl. ebd. S. 36.

¹⁶⁷ welches außerdem durch seine Wendung an ein Publikum zusätzlich den episorischen Formen zuzurechnen ist.

adressiert.“¹⁶⁸ Karin Vieweg-Marks betont, dass dieses Aus-der-Rolle-Fallen bei genauerer Betrachtung jedoch keine Reduktion, sondern die Doppelung einer Rolle bedeutet, da dieser hier punktuell eingenommene Standpunkt eines Schauspielers ebenfalls eine fiktive Rolle darstellt, „so daß der reale Schauspieler im Grund nur von einer Rolle in eine andere wechselt.“

Auch bei der (als fiktionale metadramatische Form angeführten) Technik des Spiels-im-Spiel kommt es in weiterer Folge zu einer Doppelung der dramatischen Rolle, insbesondere wenn, wie häufig der Fall, die Figuren der primären Fiktionsebene in die Rollen des Spielpersonals der höheren Fiktionsebene schlüpfen.¹⁶⁹

Dem Spiel-im-Spiel inhaltlich ähnlich sind sogenannte Verstellungsspiele, in denen eine Figur ebenfalls mehrere Rollen innehat, wenngleich in diesen Sekundärrollen keine Fiktionalisierung, wie im Spiel-im-Spiel, sondern bloß eine Fingierung vorliegt.¹⁷⁰

Diese Grenzfälle weisen nur mehr geringe Selbstreflexivität auf.¹⁷¹

Alle Techniken figuralen Metadramas reflektieren die Dualität der dramatischen Figurenkonstellation von Schauspieler und fiktiver Rolle im Stück selbst und machen damit die Fiktionalität in der Rollengestaltung illusionsstörend bewusst.¹⁷²

2.2.4.1.6. ›Adaptives Metadrama‹

Das adaptive Metadrama¹⁷³ nimmt im Vergleich zu den anderen Kategorien eine Sonderstellung ein: hier konstituiert sich die Reflexivität im Drama nicht isoliert im Stück selbst, sondern erst durch dessen intertextuellen Verweis auf einen außerhalb existierenden und zuvor entstandenen Prätext.

Dadurch wird die „Literarizität/Fiktionalität des Stücks“¹⁷⁴ bewusst gemacht.

„Adaptives Metadrama verweist, zumindest in ausgeprägteren Formen, in erster Linie nicht auf Realität, sondern auf dramatische Literatur, ist sozusagen potenzierte Literarizität.“¹⁷⁵ Durch das Reflektieren anderer literarischer Artefakte wird implizit auch der eigene Artefaktstatus des Werks deutlich.

¹⁶⁸ Ebd., S. 36.

¹⁶⁹ vgl. ebd. S. 36: Noch stärker wird das Rollenspiel metadramatisch akzentuiert, wenn zusätzlich noch die Vorbereitung der Aufführungssituation oder Rollenverteilung dargestellt wird.

¹⁷⁰ vgl. PFISTER: Das Drama. S. 306: „Arten des Spielens im Spiel“.

¹⁷¹ das trifft auch auf jene Rollenkonstellationen zu, in denen die Figuren eine für das fiktive Dramengeschehen inszenierende Funktion ausführen und damit ähnlich einem Verfasser oder Regisseur agieren - diese sind nur implizit metadramatisch. - vgl. VIEWEG-MARKS: Metadrama. S. 37.

¹⁷² vgl. VIEWEG-MARKS: Metadrama. S. 39.

¹⁷³ vgl. im Folgenden: ebd. S. 39-42.

¹⁷⁴ Grundbegriffe der Literaturtheorie. S. 172.

¹⁷⁵ VIEWEG-MARKS: Metadrama. S. 42.

Das Spektrum der qualitativ und quantitativ abgestuften Intensität intertextueller Reflexionen reicht von „relativ eng am Original verhaftete[n] Adaptionen, freiere[n] Bearbeitungen, Häufung von Zitaten, bis hin zu Einzelzitaten und Anspielungen als schwächsten Elementen des adaptiven Metadramas“¹⁷⁶

Aufgrund des damit abgesteckten breiten Spektrums, das ein eigenes Forschungsgebiet für sich markiert, stellt die Analyse des adaptiven Metadramas im Damentext ein schwierigeres Unterfangen dar. In der nachfolgenden Textanalyse soll auf diese Technik zur Erzeugung von Illusionsstörung daher nur cursorisch eingegangen werden, insbesondere auch deshalb, weil es sich hier um ein stark rezeptionsseitiges Phänomen handelt. Auch wenn bestimmte Intertextualitätssignale¹⁷⁷ ein Auffinden der intertextuellen Bezüge erleichtern, letztlich ist für die Entfaltung dieser Verweise und der damit gegebenen reflexiven Komponente, die Kenntnis der oder zumindest das Wissen über das Vorhandensein der Prätexte beim Rezipienten unbedingt erforderlich.¹⁷⁸

FAZIT:

Resümierend sei festgehalten, dass alle metadramatischen Formen durch das Verfahren einer Potenzierung (jeweils unterschiedliche Bereiche betreffend) geprägt sind.

Das eben skizzierte, von Vieweg-Marks aufgestellte typologische Schema verfährt stark abstrahierend – in der Praxis der jeweiligen Textanalyse kommt es folglich zu Überschneidungen. Dennoch bietet die hier entworfene Vorgangsweise, einzelne illusionsstörende Techniken jeweils nach ihrem stärksten Charakteristikum zu klassifizieren und alle weiteren Komponenten sekundär zu erläutern, ein brauchbares Analyseraster.

Weniger einträglich an der Typologie erscheint für die vorliegende Arbeit das breite Spektrum der Phänomene, das damit erfasst wird.¹⁷⁹

Die in Kapitel 3 erfolgende Textanalyse wird sich daher nur auf die wichtigsten Formen, bei denen sich Illusionsstörung bereits an der Textoberfläche manifestiert, konzentrieren.

¹⁷⁶ ebd. S. 40.

¹⁷⁷ z.B. Titelgebung, auffälliger Wechsel im sprachlichen Kode, etc. - vgl. dazu sowie zu Intertextualität allg. den ausführlichen Sammelband: Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Hrsg. v. Ulrich Broich u. Manfred Pfister. Tübingen 1985.

¹⁷⁸ vgl. VIEWEG-MARKS: Metadrama. S. 40f.

¹⁷⁹ In der verständlichen Absicht, möglichst viele Bereiche mit metadramatischen Formen abzudecken.

2.2.4.2. Hauptformen der Illusionsstörung nach Werner Wolf

An dieser Stelle sei noch kurz auf Werner Wolfs Schema zur Untersuchung von (narrativer) Illusionsstörung hingewiesen – vor allem weil sich hieraus durchaus interessante Erweiterungen der Analyse ergeben.

Für Illusionsstörung (in der Narrativik) entwirft Werner Wolf ein abstraktes empirisches Schema von vier ›Hauptformen der Illusionsstörung‹¹⁸⁰:

1. Tendenz zu expliziter Metafiktion - besonders auffällige Autoreferentialität

Dieser Aspekt wurde bereits oben mit Vieweg-Marks Kategorienbildung - speziell für das Drama - eingehend behandelt. Werner Wolf nimmt hier für sein Schema zwar eine Einschränkung auf explizite metadramatische Formen vor, im Grunde ist seine Beschreibung aber mit der eben durchgeführten weitgehend kompatibel.¹⁸¹

2. Entwertung der Geschichte (histoire bzw. ›story‹)

Die Entwertung der Geschichte – im Drama entspricht dem narrativen Begriff der ›histoire‹ derjenige der ›story‹ - stellt neben der Tendenz zur Metafiktion das wichtigste Kennzeichen illusionsstörender Texte dar und resultiert aus einer „Über- oder Untererfüllung tradierter (Sinn-)Erwartungen“¹⁸².

Werner Wolf beschäftigt sich ausführlich mit dieser Gruppe, an dieser Stelle seien nur kurz die wichtigsten Möglichkeiten schlagwortartig skizziert:¹⁸³

Eine Entwertung der Inhaltsebene kann etwa aus einer betont unwahrscheinlichen Figurengestaltung, durch ein unwahrscheinliches Setting oder auch einen uninteressanten, sinnlosen Handlungsablauf resultieren.

Ebenso wirkt die Betonung der Künstlichkeit und des literarischen Status eines Textes, ein Verstoß gegen das Prinzip des *Celare Artem*, im Hinblick auf eine inhaltsbezogene Rezeption störend – dies kann beispielsweise durch intertextuelle Verweise (die im Schema von Vieweg-Marks als adaptive Form dem Metadrama zugerechnet werden), „durch die artifiziell wirkende Häufung ähnlicher Erzählelemente (z.B. in der *mise en abyme*)“¹⁸⁴ oder andere Inkonsistenzen auf der ›story‹-Ebene erfolgen.

¹⁸⁰ WOLF: Ästhetische Illusion. S. 202. (kontrastierend zu einem analogen Schema für Illusionsbildung, auf das hier nicht eingegangen wurde).

¹⁸¹ ausführlich dazu vgl. ebd. S. 220 – 265; vgl. Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. S. 312.

¹⁸² Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. S. 312.

¹⁸³ vgl. im Folgenden WOLF: Ästhetische Illusion. S. 266-372; vgl. auch Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. S. 312.

¹⁸⁴ Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. S. 312.

3. Auffälligkeit der Vermittlung

Mit der Entwertung der Geschichts-Ebene geht gleichzeitig meist eine Betonung der formalen Struktur einher.¹⁸⁵

Illusionsstörung erfolgt hier durch eine besonders auffällige Akzentuierung der Vermittlung, die bei illusionistischen Texten weitgehend transparent bleibt, bzw. durch Anomalien auf der Struktur-Ebene. Hier kann sich ein „Verfremdung[s]“¹⁸⁶-Effekt oder, noch stärker, eine „Rezeptionserschwerung“¹⁸⁷ einstellen.

Konkrete Verfahren, die dies erwirken können, sind etwa eine besonders auffällige Sprachverwendung, Störungen in der Perspektivik, das Vorhandensein von Leerstellen bzw. andere Störungen in der Textkohärenz, ein Vorhandensein fremdartiger Textelemente, sowie generell alle Auffälligkeiten auf der strukturellen Ebene des Textes, entstanden durch dessen Überdeterminierung oder defizitäre Gestaltung.

4. Tendenz zu Komik: Satire, Parodie

Wie Werner Wolf festhält existiert eine besonders charakteristische „Affinität zwischen Illusionsstörung und Komik“¹⁸⁸, er benennt daher als letzte Charakteristik illusionsstörender Texte diese Tendenz zu komischem Unernst, um diese spezielle Relation zu erfassen.

Meist ist sie mit einer anderen der vier Hauptformen - im Sinne einer verstärkenden Funktion - gekoppelt, es handelt sich demnach eigentlich um „keine eigenständige Form“. Vor allem ironische, satirische und parodistische Formen können als prädestiniert für den sich zusätzlich in der Komik manifestierenden Illusionsbruch betrachtet werden. Die Tendenz illusionsstörender Texte zur Komik lässt sich - auf einer psychologischen Ebene - aus dem „illusionsabbauende[n] Potenzial des Lachens“ erklären.¹⁸⁹

Bevor in Kapitel 3 die konkrete Analyse von Tiecks ›Prinz Zerbino‹ erfolgt, muss auf jene Faktoren hingewiesen werden, welche, laut Werner Wolf, auf die Wirksamkeit der einzelnen illusionsstörenden Techniken noch modifizierend einwirken:

¹⁸⁵ vgl. WOLF: Ästhetische Illusion. S. 372-435; vgl. Metzler Lexikon Literatur- u. Kulturtheorie. S. 312.

¹⁸⁶ WOLF: Ästhetische Illusion. S. 374.

¹⁸⁷ ebd. S. 376.

¹⁸⁸ ebd. S. 441.

¹⁸⁹ vgl. ebd. S. 436-464.

2.2.4.3. Modifikation der Wirksamkeit und Intensität illusionsstörender Verfahren durch zusätzliche ›Filter‹

Wenn Ernst Nef konstatiert, „daß selbst bei gleichen Mitteln die Formen der Illusionszerstörung nicht gegeben sind“¹⁹⁰, sind genau jene Differenzierungsfaktoren thematisiert, die bei der Analyse der einzelnen illusionsstörenden Techniken im konkreten Text stets noch zusätzlich berücksichtigt werden müssen.

Karin Vieweg-Marks Typologie nimmt eine - wenngleich weniger differenzierte - Einschränkung der einzelnen Kategorien nach Intensität und Extension vor.

Elaborierter ist hingegen das Schema von Werner Wolf - demzufolge lassen sich grob zwei Differenzierungsbewegungen im Hinblick auf Wirksamkeit und Intensität von Illusionsstörung ausmachen, die als letzte „Folie“ bei der konkreten Untersuchung der Phänomene am Text erwogen werden müssen:

2.2.4.3.1. Werkinterne Faktoren zur Differenzierung der Valenz illusionsstörender Verfahren

Die erste Relativierungsbewegung erfolgt im Text selbst - Wolf listet in seinem Schema folgende so genannte intratextuelle „[z]usätzliche Faktoren zur Steuerung der Wirksamkeit von Einzelverfahren“¹⁹¹ auf, die hier nur kurz rekapituliert werden sollen:¹⁹²

„Plausibilität und [...] kompensatorische Mechanismen“¹⁹³: Ist das Auftreten eines illusionsstörenden Mittels im konkreten Text plausibel, so erscheint die damit einhergehende Desillusionierung nur mehr abgeschwächt.

Darüber hinaus können bestimmte kompensatorische Mechanismen wirksam werden, hierunter fällt auch die Sekundärillusion, bei der „ein in einer Hinsicht illusionsstörendes Verfahren in anderer einen gewissen Zugewinn an Illusion verursacht“.

Position im Text / Einbindung in den Werkkontext: Einen weiteren Faktor der Beförderung bzw. Einschränkung von Illusionsstörung bestimmter Verfahren stellt

¹⁹⁰ Ernst NEF: Das Aus-der-Rolle-Fallen als Mittel der Illusionszerstörung bei Tieck und Brecht. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 83 (1963). S.191. Woraus Nef schließt, dass stets eine Untersuchung der illusionsstörenden Techniken am konkreten Werk erfolgen muss.

¹⁹¹ WOLF: Ästhetische Illusion. S. 474.

¹⁹² vgl. im Folgenden ebd. S. 471-474; S. 232 – 247.

¹⁹³ ebd. S. 472.

deren Einbettung in Text und Werkkontext insgesamt dar. Bei der konkreten Analyse muss die Position der einzelnen Techniken im Textgefüge stets reflektiert werden. Ein und dasselbe Verfahren wirkt in zentraler Position meist stärker illusionsgefährdend als etwa in Randlagen, ebenso trifft dies auf ein überraschendes Auftreten im Gegensatz zu einem bereits angekündigten solchen zu.¹⁹⁴

Frequenz: Wesentlich ist auch das quantitative Erscheinen eines Verfahrens, Wolf formuliert hier als binären Gegensatz „extensive“ vs. „punktuell[e] Nutzung“¹⁹⁵ und verweist außerdem auf die ebenso maßgebliche Art des Kontextes, in den die Störung eingebunden erscheint, sowie die Kombination mit anderen Techniken.¹⁹⁶

Dass ein besonders häufiges Auftreten illusionsstörender Techniken Auswirkungen auf die Struktur des Werks insgesamt haben kann, wird noch in der konkreten Textanalyse von ›Prinz Zerbino‹ zu erläutern sein.

Markiertheit: Unterschiedliche Intensität der Illusionsstörung liegt auch je nach besonderer Hervorhebung der Mittel vor – ein verdeckter Gebrauch illusionsstörender Techniken bleibt naturgemäß schwächer als eine offene, besonders hervorgehobene Thematisierung des Verfahrens.

Geltungsbereich: Von Illusionsdurchbrechung können alle Bereiche (totale) oder nur bestimmte Teile eines Textes (partielle Gültigkeit) betroffen sein. Gefragt werden muss in diesem Sinne auch danach, welche Bereiche von der Illusionsstörung konkret betroffen sind, ob es sich dabei um den vorliegenden Text selbst oder einen darin vorhandenen intertextuellen Verweis handelt.

Inhaltliche Tendenz: Die Intensität der Illusionsstörung fällt unterschiedlich aus, je nachdem, ob die inhaltliche Darstellung nur am Rande von ihr betroffen ist oder ihre inhaltliche Kohärenz völlig zerstört wird, was in einer starken Durchbrechung des Fiktionalen resultiert.¹⁹⁷

¹⁹⁴ vgl. WOLF: Ästhetische Illusion. S. 472.

¹⁹⁵ ebd. S. 472.

¹⁹⁶ vgl. ebd. S. 472.

¹⁹⁷ vgl. ebd. S. 473.

Exkurs: Primär- und Sekundärillusion

Da die Differenzierung von Primär- und Sekundärillusion, insbesondere im Hinblick auf die Behandlung dramatischer Illusionsstörung, immer wieder diskutiert wird, sei hier ergänzend noch auf diesen Aspekt eingegangen.

Die Möglichkeit, dass Illusionsstörung auf der Primärebene in Sekundärillusion kompensierend übergehen kann¹⁹⁸ hat in einigen Forschungsarbeiten dazu geführt, dass Texten die Möglichkeit von Illusionsstörung generell abgesprochen wird.¹⁹⁹

So negiert etwa Muecke (im Bezug auf das A-Parte-Sprechen in Becketts ›Warten auf Godot‹), generell die Möglichkeit von Illusionsstörung im Drama, da jede Illusionsstörung für das Publikum in der Sekundärillusion des Theaters aufgefangen würde:

What happens is that one level of the play's illusion is taken over by another but all within the play. The fact that we are in the theater and not in the world outside, that we are looking at pictures and not at men, is what makes it all but impossible to destroy illusion.²⁰⁰

Noch weiter gehen Frederick Burwick und Walter Pape, die diesen Befund auf alle Gattungen ausdehnen, wenn sie im einleitenden Artikel des von ihnen herausgegebenen Sammelbandes konstatieren: „the illusory effect of literature is unescapeable“²⁰¹.

Werner Wolf dementiert diese Positionen als verkürzte Darstellung illusionsstörender Techniken und verweist auf Konstellationen, bei denen keine Kompensierung der Primärillusionsstörung in Sekundärillusion vorliegt, da keine Illusionsbildung vorangeht, etwa im Fall der Rezeptionserschweris.²⁰²

Um das Phänomen der Illusionsstörung in Texten angemessen berücksichtigen zu können und zu verhindern, dass sich ihr Begriff in der Debatte um die Sekundärillusion auflöst, muss ihre Auslegung klar abgesteckt werden.

Für die vorliegende Arbeit wird daher Werner Wolfs sinnvolle Definition übernommen, nach der Illusionsstörung immer schon vorliegt,

„wenn unabhängig vom möglichen und dann auch theoretisch zu berücksichtigenden Aufbau einer kompensatorischen Sekundärillusion und auch anderer im Einzelfall unter Umständen wirksamer Faktoren[,] die Primärillusion [...] durch ein bestimmtes Verfahren grundsätzlich gefährdet wird.“²⁰³

¹⁹⁸ Ähnlich dem „aus der Rolle fallende[n] Mime[n] in der Parabase antiker Komödien [, der] nur in die Illusion einer neuen Rolle überwechsele“ - WOLF: Ästhetische Illusion. S. 209.

¹⁹⁹ vgl. ebd. S. 209f.

²⁰⁰ D.C. MUECKE: The Compass of Irony. London: 1969. S. 169.

²⁰¹ Walter PAPE/Frederick BURWICK: Aesthetic Illusion. In: Aesthetic Illusion. Theoretical and Historical Approaches. Hrsg. v. W. Pape u. F. Burwick. Berlin, New York: de Gruyter 1990. S. 6

²⁰² vgl. WOLF: Ästhetische Illusion. S. 219.

²⁰³ WOLF: Ästhetische Illusion. S. 210.

2.2.4.3.2. Werkexterne Filter von Illusionsstörung: Rezipient und Kontext

In einer zweiten Differenzierung müssen letztlich auch jene, im allgemeinen Schema abstrahierten, „textexterne[n] historische[n] und leserseitige[n] Faktoren“²⁰⁴ berücksichtigt werden.

Die rezipientenseitigen Faktoren können nochmals differenziert werden zwischen „überindividuellen“²⁰⁵ und „individuellen“ Aspekten:

Zu ersteren zählt etwa generell die „Fähigkeit zur Vorstellungsbildung“, die der „Partizipation am jeweiligen Kontext“, sowie „ein gewisses Fiktionsbedürfnis“. Faktoren, die den Einzelnen betreffen sind seine Zugehörigkeit zu bestimmten gesellschaftlichen Gruppen (in Bezug auf soziale, kulturelle, weltanschauliche, geschlechtliche, etc. Gemeinschaften), sein dadurch mitgeprägter „Erfahrungshorizont“, „der Grad der Teilhabe am Code des Werkes und v.a. die Illusionsbereitschaft“.

Auf Seiten des Kontextes sind die „Möglichkeit ästhetischer Rezeption und Einstellung“ von Bedeutung, weiters „lebensweltlich[e] Wahrnehmungs- und Sinnstiftungsschemata sowie die Begriffe des Wirklichen und Möglichen, aber auch innerkünstlerische Konventionen, bes. Gattungs- und Schreibweisekonventionen“²⁰⁶.

Eine adäquate Analyse illusionsstörender Verfahren kann zwar diese im Text nicht ersichtlichen Aspekte vorerst ausblenden und muss dies sogar, um die illusionsstörenden Verfahren überhaupt analytisch erfassen zu können.

In letzter Instanz müssen diese Faktoren aber als ›Filter‹ dem Analyseraster wieder hinzugefügt werden - dem Umstand geschuldet, dass nicht nur textinterne Faktoren, sondern auch werkexterne Bedingungen, wie etwa der Rezipient und seine jeweilige Zeit, der Kontext, eine nicht unerhebliche Rolle spielen.

Eine empirische Erfassung dieser werkexternen Faktoren ist mit der Methodik literaturwissenschaftlicher Textanalyse jedoch nicht ausreichend gegeben, müssten doch dazu die Rezeptionsdokumentationen (über einen historischen Zeitraum) erfasst werden.

Die Tatsache, dass Illusionsbildung und deren Störung immer an die damit erzielte Wirkung beim Rezipienten gekoppelt ist, erschwert eine Theoriebildung – wie Wolf festhält: als „Rezipientenrespons entzieht es [= das Phänomen Illusion allgemein] sich

²⁰⁴ ebd. S. 474.

²⁰⁵ Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. S. 311.

²⁰⁶ vgl. ebd. S. 311.

unmittelbarer Beobachtung. Der Illusionshistoriker ist daher dominant auf werkseitige und kontextuelle (z.B. die dramatische Aufführungsbedingungen betreffende) Beobachtungen und Schlußfolgerungen angewiesen.“²⁰⁷

Für diese Arbeit kann letzteres nicht erfolgen, sie fokussiert auf jene illusionsstörende Mechanismen, die dem Damentext zugrunde liegen, wenngleich textexterne Faktoren dabei immer als Relativierungsmoment mitbedacht werden müssen.

²⁰⁷ Werner WOLF: Shakespeare und die Entstehung ästhetischer Illusion im englischen Drama. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift. Hrsg. v. Conrad Wiedemann. 43 (1993). S. 279 – 301. S. 279f.

2.3. Gemeinsamkeiten und Differenzen der Konzepte romantischer Ironie und Illusionsstörung

Den theoretischen Teil abschließend sollen nun die wesentlichen Unterschiede bzw. Gemeinsamkeiten zwischen romantischem Ironie-Begriff und Illusionsstörung rekapituliert und herausgestellt werden.

Grundsätzlich handelt es sich sowohl bei Illusion und deren Durchbrechung im Kunstwerk als auch bei romantischer Ironie um Phänomene aus dem Bereich der Ästhetik.

Inwieweit geht nun aber mit dem Konzept romantischer Ironie Illusionsstörung einher?

Vorab: Romantische Ironie ist NICHT identisch mit Illusionsstörung an sich.

Nicht überall wo ästhetische Illusion durchbrochen wird, handelt es sich zwangsläufig um eine Umsetzung des Prinzips romantischer Ironie, auch wenn dies teilweise immer wieder so in der Forschungsliteratur konstatiert wird.²⁰⁸

Hier lassen sich vereinfacht zwei Extrempositionen ausmachen:

Auf der einen Seite der Skala erfolgt eine zu starke Abkopplung beider Konzepte, wird jeglicher Zusammenhang zwischen Illusionsstörung und romantischer Ironie, der zweifellos gegeben ist, negiert.²⁰⁹

So etwa bei Armin Paul Frank, der romantische Ironie als rein ästhetisches Konzept fokussiert und eine Gestaltungsmöglichkeit durch Illusionsstörung als diesem nicht adäquat betrachtet.²¹⁰ Gegendarstellungen hat auch Beda Allemanns²¹¹ provokante These, dass dem romantischen Ironieprinzip keine dichterische Form entsprechen könne, ausgelöst. Eine ähnliche Tendenz weist zudem die Arbeit von Anne K. Mellor, die beide Konzepte unzulässig zu stark trennt, auf.²¹²

Auch Raymond Immerwahr kann im Konzept romantischer Ironie kein Anzeichen einer

²⁰⁸ vgl. STROHSCHNEIDER-KOHRs: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. S. 284.

²⁰⁹ vgl. dazu WOLF: Ästhetische Illusion. S.566.

²¹⁰ vgl. Armin Paul FRANK: Zur historischen Reichweite literarischer Ironiebegriffe. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik. 8 (1978). S. 90f.

²¹¹ vgl. Beda ALLEMANN: Ironie als literarisches Prinzip. In: Ironie und Dichtung. Hrsg. v. Albert Schaefer. München: Beck 1970. S. 11-38. „Man muß froh sein, wenn darunter [= mit rom. Ironie] nicht lediglich die relativ simple Technik der Illusionsstörung verstanden wird, wie Tieck sie in seinen Märchenkomödien [...] demonstriert hat.“ ebd. S. 14. Weiter konstatiert Allemann, dass Schlegel sein Konzept romantischer Ironie derart überfrachtet und „ins Metaphysische übertrieben“ (ebd. S. 15) habe, dass keine Entsprechung in Dichtung mehr möglich sei. Diese Haltung berücksichtigt nicht, die von Schlegel selbst immer wieder geforderte Umsetzung des Prinzips in die Praxis und ist daher unzulässig.

²¹² vgl. Anne K. MELLOR: English Romantic Irony. Cambridge: Mass./London 1980. S. 3.

damit gemeinten Illusionsstörung (v.a. nicht bei Tiecks Märchenkomödien) erkennen.²¹³
Mit Friedrich Schlegel selbst ist eine solche Abqualifizierung des Aspektes der Illusionsstörung jedenfalls nicht zu rechtfertigen.²¹⁴

Die andere unzulässige Extremposition vollzieht eine weitgehende Synonymsetzung von romantischer Ironie und Illusionsstörung:²¹⁵

Vor allem Schlegels Hinweise des „Buffo“ und der „permanenten Parekbase“ haben die Deutung romantischer Ironie als subjektivistisches Konzept befördert.²¹⁶

Programmatisch dafür war wohl zuerst Hermann Hettners undifferenzierte Darstellung, in der er Tiecks Märchenkomödien als prototypische Manifestation romantischer Ironie ausmacht.²¹⁷

Eine ähnliche, wenn auch differenziertere Tendenz der Synonymisierung beider Konzepte zeigen etwa Forschungsarbeiten von Ernst Behler²¹⁸ oder D.C. Muecke²¹⁹. Auch Walter Bausch schließt aus der Schlegelschen Sentenz von romantischer Ironie als „permanenter Parekbase“, „daß sich die Schlegelsche Ironie [daher] [...] im Sinne [...] der Aufhebung der Illusion verstehen lasse.“²²⁰

Heimrich widerlegt diese Deutung, mit dem Hinweis, eine permanente Parekbase höbe sich selbst auf und „wäre gar keine Parekbase mehr“²²¹ - vielmehr sei damit das dialektische Grundprinzip der romantischen Ironie bestimmt.²²²

²¹³ vgl. Raymond M. IMMERWAHR: The Esthetic Intent of Tieck's Fantastic Comedy. St. Louis 1953. „Once one examines this Fragment as a whole, it appears extremely unlikely that Schlegel was thinking of Der gestiefelte Kater [...] [in Bezug auf rom. Ironie] and certain that he was not concerned with the outright destruction of illusion.“ S. 109.

²¹⁴ Schlegel hebt dieses Mittel, das sich bereits der griech. Komödie verwirkliche, sogar besonders positiv hervor: „Diese Verletzung ist nicht Ungeschicklichkeit, sondern besonnener Mutwille, überschäumende Lebensfülle, und tut oft gar keine üble Wirkung, erhöht sie vielmehr, denn vernichten kann sie die Täuschung doch nicht.“ – (Vom ästhetischen Werte der griechischen Komödie 1794) - Friedrich Schlegel: Sämtliche Werke. 2. Originalausgabe. Wien 1846. Bd. 4. S. 42.

²¹⁵ vgl. WOLF: Ästhetische Illusion. S. 566.

²¹⁶ vgl. STROHSCHNEIDER-KOHRs: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung, S. 283 (zur Ansicht des romantischen Ironie-Prinzips als subjektivistisches Konzept).

Die Gefahr des Subjektivismus sei dem von Schlegel entworfenen infiniten, regressiven Ironie-Modell dabei durchaus inhärent – wie Oesterreich feststellt: vgl. Oesterreich: Ironie. S. 362-363.

²¹⁷ vgl. Hermann HETTNER: Die romantische Schule in ihrem inneren Zusammenhange mit Göthe und Schiller. 1850: S. 66: Tiecks Märchenkomödien, in denen „diese romantische Ironie hauptsächlich und am eigenthümlichsten auftritt und in denen daher auch einzig und allein der Grund und das Wesen jener Schlegel'schen Doktrin zu suchen ist.“ S. 66. - zit. n.: Heimrich: Fiktion und Fiktionsironie. S. 60.

²¹⁸ Ernst BEHLER: Klassische Ironie. Romantische Ironie. Tragische Ironie.

²¹⁹ D.C. MUECKE: Irony. Norfolk: Methuen & Co Ltd. 1970. S. 18f.

²²⁰ Walter BAUSCH: Theorien des epischen Erzählens in der deutschen Frühromantik. 1964. S. 113.

²²¹ HEIMRICH: Fiktion und Fiktionsironie. S. 62.

²²² vgl. ebd. S. 61-63.

Hier muss, mit Strohschneider-Kohrs und Werner Wolf, eine differenziertere Position eingenommen werden, bei der zwar die enge Verbindung von romantischer Ironie mit Illusionsstörung berücksichtigt wird, aber keine Ident-Setzung beider Begriffe erfolgt, was dem Begriff der romantischen Ironie in keiner Weise gerecht, ja diesen – mit Hans Georg Beyer - „in einem unzulässigen Maße verniedlichen“²²³ würde.²²⁴

Im Gegensatz zur Illusionsstörung ist romantische Ironie *immer* mit dem Ziel der Umsetzung romantischer Universalpoesie im historischen Kontext der Romantik verknüpft! Romantische Ironie besitzt demnach also „ein Spezifikum [...], das sie von anderen Formen des Illusionsabbaus unterscheidet: ihre besondere Funktion“²²⁵. Als diese kann die in Kapitel 2.1.2. beschriebene hinterlegte dialektische Bewegung hin zur Unendlichkeit, die im Rückbezug auf das eigene Werk, in Reflexion seiner Darstellung und seinen Produzenten geschieht, ausgemacht werden.²²⁶ Diese, dem Prinzip romantischer Ironie inhärente Synthetisierung²²⁷ des meta-physischen Zwiespalts von Endlichkeit und Unendlichkeit bildet das Differenzierungsmerkmal zur Illusionsstörung generell.

„Romantische Ironie als ästhetisches Verfahren ist ein funktional bestimmter Typ potentieller Illusionsstörung, der im Drama, im Roman, aber auch im Versepos auftreten kann und der historisch vor allem in der deutschen Romantik verortet ist.“²²⁸

Damit ist nicht unbedingt eine intentionale Gestaltung des Konzepts durch den Dichter vorausgesetzt. Das verdeutlichen unter anderem Schlegels Ausführungen zum Postulat der romantischen Ironie in konkreten Kunstwerken, etwa in Goethes ›Wilhelm Meister‹, in dem sicherlich keine solche bewusste Gestaltung des Prinzips vorliegt.²²⁹

Bewusstheit in der Gestaltung selbst ist hingegen unbedingt notwendig, muss aber nicht in Sinne einer bewussten praktischen Umsetzung des theoretischen Konzepts erfolgen.

²²³ Hans Georg BEYER: Ludwig Tiecks Theatersatire ›Der gestiefelte Kater‹ und ihre Stellung in der Literatur- und Theatergeschichte. Diss. München 1960. S. 102.

²²⁴ vgl. STROHSCHNEIDER-KOHRs: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. S. 242-244. vgl. WOLF: Ästhetische Illusion. S. 566-568.

²²⁵ WOLF: Ästhetische Illusion. S. 567.

²²⁶ vgl. BEHLER: Die Theorie der romantischen Ironie. S. 51: Rom. Ironie besteht „nicht in der bloßen Illusionszerstörung um ihrer selbst willen, sondern [...] in einem Transzendieren der begrenzten Schaffenskraft, die sich im Gefühl der ›Unmöglichkeit und Notwendigkeit einer vollständigen Mitteilung‹ über ›alles Bedingte unendlich erhebt‹ und [...] auf etwas Höheres, nämlich die ›Ahndung des Ganzen‹ weist.“

²²⁷ bei der die einzelnen dialekt. Pole aber, wie im theor..Teil angemerkt, als Antithesen erhalten bleiben.

²²⁸ WOLF: Ästhetische Illusion. S. 567.

²²⁹ vgl. STROHSCHNEIDER-KOHRs: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. S.71-80: Kap.3. Der Begriff der Ironie in Schlegels Kunstkritik.

Wie Strohschneider-Kohrs betont, sind theoretische Fassung des Ironie-Begriffs und seine Gestaltung in konkreter Dichtung voneinander getrennt zu betrachten, müssen „beide als ein jeweils unabhängiger Ausdruck einer gleichgerichteten ästhetischen Intention gelten.“²³⁰

Die Beziehung zwischen dieser ästhetischen Theorie und der dichterischen Praxis ist keineswegs vorzustellen als eine willentliche Umsetzung und Übertragung einiger mehr oder minder deutlicher Maximen in die Formen des Sprachkunstwerks. Es zeigt sich vielmehr, daß nicht die [Hervorheb. S.-K.] Romantiker, die das Postulat der künstlerischen Ironie herausgebildet und vorgetragen haben, sondern gerade diejenigen, die kaum oder nur wenig deutlich von dem Begriff der Ironie sprechen, die Ironie in der Gestaltung verwirklicht haben.²³¹

Weiters gilt es hervorzuheben, dass für die romantische Ironie kein Schema bestimmter Techniken, die sie befördern (wie dies hier für die Verfahren der Illusionsstörung versucht wurde), aufgestellt werden kann. Schlegels ironisch gefasste Abhandlung ›Über die Unverständlichkeit‹²³², in der er systematisch verschiedene Ironie-Arten²³³ entwirft, als Indiz dafür zu werten, würde zweifellos ein grobes Missverständnis bedeuten.

Es gibt keinen Normenkatalog expliziter Techniken, keine exklusiven, spezifischen Signale (wie bei rhetorischer Ironie²³⁴) für die romantische Ironie, „die außerhalb romantischer Ironie nicht anzutreffen wären und ihr etwa in einer Illusionstheorie einen eigenen typologischen Ort einräumen könnten“²³⁵.

Hierin liegt ein wichtiger Unterschied, den es auch bei der konkreten Analyse zu berücksichtigen gilt!

Auf diesen Umstand weist auch Strohschneider-Kohrs hin – verbunden mit der Forderung, dass folglich für jedes einzelne Werk nach einer konkreten Entsprechung des mit dem romantischen Ironie-Prinzip formulierten dialektischen Prinzips gesucht werden müsse.²³⁶

²³⁰ STROHSCHNEIDER-KOHRs: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. S.247.

²³¹ ebd. S. 246.

²³² SCHLEGEL: Pros. Jugendschriften. Hrsg. v. Minor. 2.Bd. S. 386-395.

²³³ etwa „grobe Ironie“, „die feine oder die delikate Ironie“, „die extrafeine“, „redliche Ironie“, etc. ebd.

²³⁴ zu den Ironie-Signalen vgl. Heinrich F. PLETT: Einführung in die rhetorische Textanalyse. 8.Aufl. Hamburg: Buske 1991.

Unter Berufung auf Beda Allemann sei hier noch angemerkt, dass auch die Analyse (subtiler und damit umso wirksamerer) rhetorischer bzw. literarischer Ironie allgemein sich nicht mehr auf bestimmte formale Signale berufen kann. vgl. ALLEMANN: Ironie als literarisches Prinzip. S. 18-21.

²³⁵ WOLF: Ästhetische Illusion. S. 567.

²³⁶ vgl. STROHSCHNEIDER-KOHRs: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. S. 242-247.

3. ANALYSE ROMANTISCHER IRONIE UND ILLUSIONS-STÖRUNG IN ›PRINZ ZERBINO ODER DIE REISE NACH DEM GUTEN GESCHMACK‹

Im Folgenden soll die Anwendung der im theoretischen Teil gewonnenen Erkenntnisse auf die konkrete Interpretation von Tiecks Komödie ›Prinz Zerbino‹ erfolgen.²³⁷

3.1. Entstehung und Kontext der Märchenkomödien

›Prinz Zerbino oder die Reise nach dem guten Geschmack gewissermaßen eine Fortsetzung des gestiefelten Katers‹²³⁸ erschien 1799 im ersten Band der ›Romantischen Dichtungen‹.²³⁹

Ludwig Tieck verfasste das umfangreiche Lustspiel (sechs Aufzüge) aber bereits in den Jahren 1796 bis 1798. Damit liegt der Entstehungsbeginn des Stücks noch vor den beiden anderen Märchenkomödien ähnlicher Struktur, ›Der gestiefelte Kater‹ und ›Die verkehrte Welt‹, welche allerdings bereits vor ihm erschienen sind.

In dieser Reihe frühromantischer Märchenkomödien zeigen sich deutlich enge Verbindungslinien, obwohl Tieck durchaus unterschiedliche Akzente setzt.²⁴⁰

Soweit relevant werden in der nachfolgenden Analyse daher auch Vergleichsmomente zu diesen beiden anderen Lustspielen berücksichtigt:²⁴¹

›Der gestiefelte Kater. Kindermährchen in drei Akten, mit Zwischenspielen, einem Prologe und Epiloge‹²⁴² erschien 1797 in Berlin bei Carl August Nicolai²⁴³ und stellt wohl das bekannteste und einflussreichste der in diesem Zusammenhang behandelten drei frühromantischen Komödien dar.

²³⁷ Diese Arbeit zitiert ›Prinz Zerbino‹ in der überarbeiteten Textversion der ›Schriften‹. Die Änderungen zw. der Erstausgabe des ›Zerbino‹ in den ›Romantischen Dichtungen‹ u. jener Version in den ›Schriften‹ sind, wie Harvey W. Hewett-Thayer anmerkt, minimal. vgl. Harvey W. HEWETT-THAYER: Tieck's Revision of His Satirical Comedies. In: The Germanic Review. 12 (1937). S. 150; S. 160.

²³⁸ PAULIN: Ludwig Tieck. S. 37.

²³⁹ vgl. ebd. S. 54; erschienen 1799 bei Frommann: Leipzig und Jena. ›Romantische Dichtungen‹ (1799-1800) – Band 1: 1799, Band 2: 1800.

²⁴⁰ vgl. ebd. S. 34.

²⁴¹ vgl. im Folgenden ebd. S. 37.

²⁴² im Untertitel der Einzelausgabe noch mit Pseudonym und ironischem Hinweis versehen: "von Peter Lebrecht. Aus dem Italienischen. Erste unverbesserte Auflage. Bergamo 1797. In Commission bei Onario Senzacolpa" – ebd. S. 37.

²⁴³ In: Volksmärchen von Peter Leberecht (Pseudonym Tiecks). Bd. 2. 1797. vgl. Ludwig Tieck: Der gestiefelte Kater. Kindermärchen in drei Akten. Mit Zwischenspielen, einem Prologe und Epiloge. Hrsg. v. Helmut Kreuzer, Stuttgart: Reclam 2001 (1964). S. 63 [Nachwort].

›Die verkehrte Welt. Ein historisches Schauspiel in fünf Aufzügen‹ erschien 1798 in den von August Ferdinand Bernhadi herausgegebenen ›Bambocciaden‹.

Beide Stücke, ›Der gestiefelte Kater‹ und ›Die verkehrte Welt‹, wurden für die Werksammlung ›Phantasmus‹²⁴⁴ überarbeitet und dort in die Rahmenhandlung eines bürgerlichen Konversationszirkels²⁴⁵ eingebettet.

Tieck plante ursprünglich auch ›Prinz Zerbino‹ bereits in einer revidierten Version in den ›Phantasmus‹ aufzunehmen, eine neue Fassung wurde aber erst für die gesammelte Werkausgabe der ›Schriften‹²⁴⁶, für die alle drei Lustspiele (nochmals) überarbeitet wurden, möglich.²⁴⁷

Allen dreien gemeinsam ist die märchenhafte Thematik, wenn sich auch in ›Der verkehrten Welt‹ die Gewichtung auf den programmatisch, im Titel genannten alten Topos der verkehrten Welt²⁴⁸ verlagert.

›Prinz Zerbino‹ greift - ebenfalls bereits durch Titel und Untertitel ersichtlich - die spezielle Märchenwelt des ›gestiefelten Katers‹ mitsamt Personal wieder auf und versucht ›gewissermaßen eine Fortsetzung‹ dessen, wenn dieses Unternehmen auch massiv ausufert, sowohl was den Umfang, die Erweiterung des Figurenrepertoires als auch die Anreicherung mit den unterschiedlichsten Elementen betrifft.

Als weitere Übereinstimmung der drei Stücke kann zudem ihr satirischer Gestus gelten: Satirische, parodistische Elemente sind darin reichlich vorhanden - sie wenden sich vor allem gegen Konventionen des damaligen Literatur- und Theaterbetriebs, aber auch gegen eine triviale, philisterhafte Spätaufklärung.²⁴⁹

Entsprechend können die Komödien ›Der gestiefelte Kater‹ und ›Die verkehrte Welt‹ als Realisierung der Thematik des Theaters betrachtet werden, während es in ›Prinz Zerbino‹ zu einer Verlagerung auf die Literaturwelt kommt.²⁵⁰

²⁴⁴ ›Phantasmus. Eine Sammlung von Märchen, Erzählungen, Schauspielen und Novellen‹ (1812-1816). 3 Bände. - PAULIN: Ludwig Tieck. S. 77.

²⁴⁵ in Anlehnung an Boccaccios ›Decamerone‹

²⁴⁶ vgl. PAULIN: Ludwig Tieck. S. 75-77: 28 Bde. 1828-1854; Neudruck: 1966.

²⁴⁷ vgl. HEWETT-THAYER: Tieck's Revision of His Satirical Comedies. S. 148. vgl. auch PAULIN: Ludwig Tieck. S. 75-77.

²⁴⁸ prägnante Informationen zum alten Topos des ›mundus inversus‹ finden sich im Kommentar der Verkehrten Welt von Pestalozzi: Ludwig Tieck: Die verkehrte Welt. Ein historisches Schauspiel in fünf Aufzügen. Hrsg. v. Karl Pestalozzi. Berlin: de Gruyter 1964. S. 102-105.

²⁴⁹ vgl. dazu Franks ausführlichen Kommentar des ›Gestiefelten Katers‹ u. der ›Verkehrten Welt‹, in dem die einzelnen satirischen Anspielungen ausführlich aufgelistet werden: Ludwig Tieck: Schriften in zwölf Bänden. Bd. 6. Hrsg. v. Manfred Frank. Deutscher Klassiker Verlag 1985. S. 1386-1410; S.1422-1437.

²⁵⁰ vgl. STROHSCHNEIDER-KOHR: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. S.3 27.

Auffällig sind jedoch nicht nur inhaltliche Parallelen, sondern vor allem die eigentümlich neue Struktur der Werke²⁵¹, durch welche der Inhalt, die Reflexion über Theater bzw. Literatur, auch in der Form seinen spezifischen Ausdruck finden.

Tiecks Märchenkomödien wurden demnach nicht selten exemplarisch für eine neue romantische Komödienform, wie sie Friedrich Schlegel²⁵² begeistert ausruft und in der sich „Handlung ohne allen Zweck und alle Absicht, [...] Regellosigkeit, Formlosigkeit, Wildheit und absolute Willkürlichkeit“²⁵³ verwirklicht, genannt.²⁵⁴

Vor allem wurden die genannten Lustspiele aber wiederholt im Zusammenhang mit einer darin vorliegenden Gestaltung romantischer Ironie angeführt – Yifen Tsau Beus bezeichnet Tieck gar als „chief ironist of the German Stage“²⁵⁵ -, was sie für die vorliegende Analyse prädestiniert erscheinen lässt.²⁵⁶

3.2. Rezeption und dramatische Umsetzung

Die Resonanz, die das erste in diesem Zusammenhang besprochene Lustspiel Tiecks, ›Der gestiefelte Kater‹, fand, war unerwartet groß - wenn dies auch nur einschränkend für die Buchausgabe gilt.²⁵⁷ Vor allem von Seiten der romantischen Theoretiker wurde die Modernität des Werks hervorgehoben und lobend besprochen.²⁵⁸

Mit den beiden ähnlich strukturierten Folgewerken ›Die verkehrte Welt‹ und ›Prinz Zerbino‹ scheint Tieck an den Erfolg anknüpfen und diesen ausbauen zu wollen:

Er zieht alle ihm zur Verfügung stehenden Register, die Werke werden jedoch dadurch immer umfangreicher und schwerfälliger, was den Handlungsgang betrifft, während umgekehrt ihr Erfolg exponentiell immer weiter abnimmt. ›Prinz Zerbino‹, das letzte in

²⁵¹ vgl. STROHSCHNEIDER-KOHRs: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung S. 290.

²⁵² v.a. mit Hinweis auf Aristophanes – seine Lustspieltheorie legt F. Schlegels im Aufsatz ›Vom ästhetischen Werte der griechischen Komödie‹ (1794) dar – vgl. Tieck: Der gestiefelte Kater. Nachwort v. Helmut Kreuzer. S. 81. Auch Tieck selbst hatte bei allen 3 genannten Werken Aristophanes im Hinterkopf – vgl. Ludwig Tieck: Die verkehrte Welt. Ein historisches Schauspiel in fünf Aufzügen. Hrsg. v. Karl Pestalozzi. Berlin: de Gruyter 1964. S. 107.

²⁵³ Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe. Bd. 11. Hrsg. v. Ernst Behler. München. u.a. 1958. S. 89.

²⁵⁴ Im Kontext romantischer Transzendentalpoesie, die durch Streben nach Unendlichkeit charakterisiert ist, ist diese Wertung keinesfalls pejorativ aufzufassen.

²⁵⁵ Yifen Tsau BEUS: Towards a Paradoxical Theatre. Schlegelian Irony in German and French Romantic Drama, 1797-1843. New York u.a.: Lang. S. 43.

²⁵⁶ vgl. PAULIN: Ludwig Tieck. S. 34 f.; Keine der zitierten Sekundärliteratur-Arbeiten kommt ohne diesen Hinweis auf die romantische Ironie aus.

²⁵⁷ Das belegt auch die Tatsache, dass ›Der gestiefelte Kater‹ bereits im Jahr seines Erscheinens zusätzlich noch in zwei Einzelausgaben gedruckt wurde. - vgl. Tieck: Der gestiefelte Kater. Hrsg. v. Helmut Kreuzer. S. 63 und 85.

²⁵⁸ etwa von Friedrich Schiller, Solger, August Wilhelm und Friedrich Schlegel, Eichendorff, etc.: vgl. Tieck: Schriften. Bd. 6. Hrsg. v. Manfred Frank. S. 1383f.; Die vielen Seitenhiebe, die Tieck satirisch darin v.a. gegen die Vertreter des zeitgenössischen Theater, aber auch jene der Spätaufklärung und gegen politische Persönlichkeiten ausgeteilt hatte, blieben nicht folgenlos – vgl. ebd. S. 1382.

diesem Zusammenhang erschienene und hier im Mittelpunkt stehende Stück, geht bereits an die Grenze des überhaupt noch Rezipierbaren, ist zu einem behäbigen, mit allen möglichen Elementen angereicherten Konvolut ausgewachsen.²⁵⁹

Insbesondere in Dichtung und Literaturforschung wirken Tiecks Lustspiele aber bis heute nach, sie beeinfluss(t)en unzählige Dichter und Schriftsteller.²⁶⁰

Roger Paulin betrachtet die drei Märchenkomödien daher als Lesestücke, denen „die zweifelhafte Ehre zu[kommt], Lustspiele für Germanisten geblieben zu sein.“²⁶¹

Im Hinblick auf dramatische Realisierung war indessen allen drei hier genannten Stücken kein Erfolg beschieden. Tieck selbst äußerte sich, was die Möglichkeit einer dramatischen Aufführung des ›gestiefelten Katers‹ sowie der ›verkehrten Welt‹ betrifft, zwar positiv²⁶², sieht man von einigen wenigen Einzelversuchen ab, blieben diese Werke aber unaufgeführt bzw. gelten noch immer als weitgehend unaufführbar.²⁶³

Relativ spät, am 20.4.1844, erfolgte auf Betreiben Friedrich Wilhelms IV. die Uraufführung des Stücks ›Der gestiefelte Kater‹²⁶⁴ - der Bühnenerfolg blieb aus, „weil das Publikum sich so verhielt wie das [fiktive solche] im Stück“²⁶⁵.

Erst fast ein Jahrhundert später, 1921, wagte Jürgen Fehling an der Berliner Volksbühne eine neuerliche Aufführung.²⁶⁶

›Die verkehrte Welt‹ wurde sogar erst 1975(!) uraufgeführt²⁶⁷ und für ›Prinz Zerbino‹ steht eine theatrale Umsetzung auf der Bühne bislang noch aus (wenn sie nicht ohnehin für dieses Werk völlig ausgeschlossen werden kann).

²⁵⁹ bis auf das Missfallen eines Berliner Kriegsrats namens Zerboni fand ›Prinz Zerbino‹ kaum Widerhall bei den Zeitgenossen und auch darüber hinaus. – vgl. Armin GEBHARDT: Ludwig Tieck. Leben und Gesamtwerk des ›Königs der Romantik‹. Marburg: Tectum Verlag 1997. S. 97.

²⁶⁰ vgl. PAULIN: Ludwig Tieck. S. 36 - zB. bei Pirandello, Tankred Torst, etc. vgl. auch Helmut KREUZER: Tiecks ›Gestiefelter Kater‹. In: Deutschunterricht 15 (1963). H. 6. S. 43.

²⁶¹ PAULIN: Ludwig Tieck. S. 37.

²⁶² vgl. Tieck im Vorbericht zur Lieferung seiner ›Schriften‹ im Juli 1828, in dem er angibt, dass er durchaus eine Bühnenaufführung für denkbar hielt: vgl. Tieck: Schriften. Bd. 6. Hrsg. von Manfred Frank. S. 1384;

²⁶³ Aus Gründen, die noch im folgenden Kapitel zu erläutern sein werden.

²⁶⁴ im Königlichen Schauspielhaus Berlin - vgl. Kindlers neues Literatur-Lexikon. Bd. 16. Hrsg. v. Walter Jens. München: Kindler 1996. S. 575. Die Aufführung sei gegen den Willen Tiecks erfolgt, wie Gebhardt anmerkt – vgl. GEBHARDT: Ludwig Tieck. S. 92. vgl. Tieck: Schriften. Bd. 6. Hrsg. von Manfred Frank. S.1385.

²⁶⁵ Karin SCHÖPFLIN: Theater im Theater. Formen und Funktionen eines dramatischen Phänomens im Wandel. Frankfurt u.a.: Lang 1993. S. 91.

²⁶⁶ An dieser Stelle sei auch auf die moderne, 1964 uraufgeführte Adaption des Werks von Tankred Torst, ›Der Kater oder Wie man das Spiel spielt‹, hingewiesen. – vgl. GREINER: Die Komödie. S. 264.

²⁶⁷ GREINER: Die Komödie. S. 267: (im Schillertheater Berlin, Regie Günter Ballhausen); vgl. auch Alfred BEHRMANN: Wiederherstellung der Komödie aus dem Theater. Zu Tiecks ›historischem Schauspiel‹ *Die verkehrte Welt*. In: Euphorion 79 (1985). S.168-170.

Die eben angeführten Hinweise auf die dürftige Aufführungsgeschichte verdeutlichen, dass die Struktur dieser Werke sich gegen eine theatrale Aufführung zu sperren scheint und stützen plausibel die These vom Vorliegen eines Lesedramas.

3.3. ›Prinz Zerbino‹ als Lesedrama

Der Status eines Lesedramas kann vor allem dem hier primär besprochenen Werk ›Prinz Zerbino‹ zugesprochen werden. Friedrich Schlegel stützt diese Argumentation, wenn er feststellt: „Im Zerbino besitzen wir ein Gedicht zwar in dramatischer Form, aber nicht für die dramatische Darstellung geeignet und bestimmt.“²⁶⁸

Das hat vor allem formale, aber auch inhaltliche Gründe: Ein solch umfangreiches Konvolut auf die Bühne zu bringen, scheitert zum einen schlicht an der Aufnahmefähigkeit des Publikums: Nicht nur die Länge des Stücks an sich²⁶⁹, auch die fehlende Kohärenz und Konzentration der Handlung, bedingt durch ein enormes Figurenrepertoire, etliche, nur lose miteinander verknüpfte Nebenhandlungsstränge, sowie gehäuft vorhandene kontrastierende Elemente hinsichtlich Motiv und Sprachduktus²⁷⁰, gehen über die Grenze des für den Theaterbesucher Zuträglichen hinaus.

Diese formale Beschaffenheit des Stücks ist bereits latent illusionstörend, wie noch in der konkreten Analyse herauszuarbeiten sein wird.

Aber auch inhaltliche Passagen, die (etwa aufgrund ihrer epischen Beschaffenheit) nicht oder kaum darstellbar sind, bedingen die Unaufführbarkeit des Stücks:

Beispielsweise die Vermischung der Fiktionsebenen in der Marionettentheater-Szene²⁷¹ oder das Zurückdrehen der Handlung durch Prinz Zerbino - die dramatische Umsetzung dieser Momente müsste sich wohl einer massiven Umarbeitung bedienen.²⁷²

Nicht als Belege für den Status als Lesedrama können hingegen die Publikumsanreden im Werk selbst gelten, da Tieck hier sehr ambivalent verfährt: So spricht der alte König in seinem Aus-der-Rolle-Fallen vom „Leser“²⁷³ des Werks²⁷⁴, andere, durchaus

²⁶⁸ Schlegel Vorlesungen (1803/4). In: Krit. Friedrich Schlegel-Ausg. Hrsg. v. Behler u.a. Bd. 11. S. 94.

²⁶⁹ vgl. IMMERWAHR: The Esthetic Intent of Tieck's Fantastic Comedy: „[...] a play of such compass and diversity could hardly have been intended for the stage.“ S. 68.

²⁷⁰ Gedicht-, Liedeinsprengsel, sakrale, profane Thematik, Realismus Idylle, etc. – vgl. dazu auch Strohschneider-Kohrs Kritik an ›Prinz Zerbino‹ - STROHSCHNEIDER-KOHR: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. S. 327.

²⁷¹ vgl. IMMERWAHR: The Esthetic Intent of Tieck's Fantastic Comedy. S. 70: „This episode is too fantastic even to be imagined on a stage.“ S. 70.

²⁷² vgl. auch Kindlers Literaturlexikon über ›Die verkehrte Welt‹, das eine „bühnenunwirksame Dramaturgie“ (Kindlers Literaturlexikon. S. 587) konstatiert.

²⁷³ Ludwig Tieck: Prinz Zerbino oder die Reise nach dem guten Geschmack. In: ebd.: Schriften. Bd. 10. Berlin 1828. (Nachdruck von 1966). S. 149.

häufigere Stellen verweisen hingegen auf den performativen Charakter des Stücks, indem sie Spiel, Schauspiel, Vorhang oder Publikum der Aufführung explizit nennen. Im Übrigen ist eine solche Ansprache im Werk für ein Lesedrama nicht entscheidend, unterscheidet es sich doch - zumindest was seine konstituierenden Elemente betrifft - nicht von einem Drama, das zur Aufführung gedacht ist.

Ausschlaggebend ist vielmehr die praktische Möglichkeit einer Umsetzung auf der Bühne, diese kann, wie bereits vermerkt, für ›Zerbino‹ negiert werden.

Die hier festgestellte epische Struktur des Dramas ›Prinz Zerbino‹ kommt der vorliegenden Analyse, die sich auf den Damentext konzentriert und den Aufführungstext ausspart entgegen und legitimiert diese zusätzlich.

3.4. ›Prinz Zerbino‹ als Analysegegenstand: Editionsfrage

Sowohl was die Forschungsliteratur betrifft als auch im Hinblick auf die Editionsfrage - eine brauchbare Primärtext-Leseausgabe ist gegenwärtig noch ausständig²⁷⁵ - wurde ›Prinz Zerbino‹ bislang eher stiefmütterlich behandelt. Eine Untersuchung des Lustspiels erfolgt meist nur im Vergleich mit den beiden anderen, von der Forschung eindeutig besser aufgearbeiteten Stücken (›Der gestiefelte Kater‹, ›Die verkehrte Welt‹). Interpretationen, die ›Prinz Zerbino‹ isoliert fokussieren sind kaum vorhanden.

Die (ausschließlich) vergleichende Vorgehensweise ist zwar durchaus legitim, muss doch der Kontext zu den beiden anderen Komödien bei jeder adäquaten Analyse mitberücksichtigt werden, vermag aber die genuin eigenständige Prägung von ›Prinz Zerbino‹ nicht ausreichend zu reflektieren. Stattdessen wird auf die schlechte literarische Qualität des Stücks rekurriert und immer wieder ein Abfall vom ›Kater‹ zu ›Zerbino‹ konstatiert.²⁷⁶

Sieht man jedoch von Werturteilen betreffend der (durchaus berechtigt kritisierten) Schwerfälligkeit und Unförmigkeit des Stücks ab und berücksichtigt dessen formale

²⁷⁴ wenngleich Raymond Immerwahr so verfährt: vgl. IMMERWAHR: *The Esthetic Intent of Tieck's Fantastic Comedy*. S. 68: „It is evident that throughout most of the writing Tieck thought of it [= ›Prinz Zerbino‹] rather as a book, for where he violates representative illusion it is usually by reference not to *spectators* [Hervorheb. R.I.] or a *theater*, but to *readers* or the *print shop*.“ – ebd. S. 68.

²⁷⁵ Für die vorliegende Arbeit wurde auf den 1966 erfolgten Neudruck der Ausgabe der ›Schriften‹ zurückgegriffen. Die vom Klassiker Verlag angekündigte Werkausgabe hat das Stück ›Prinz Zerbino‹ bisher noch nicht erfasst.

²⁷⁶ vgl. etwa die unkonventionelle, aus literaturwiss. Sicht nicht ganz zulässige, weil ohne Zitatmarkierungen auskommende Gesamt-Zusammenstellung der Tieckschen Werke von Gebhardt, die die „miese Qualität“ und den „erbärmlich kargen Inhalt“ von ›Prinz Zerbino‹ kritisiert – GEBHARDT: *Ludwig Tieck*. S. 95; vgl. auch HEWETT-THAYER: *Tieck's Revision of His Satirical Comedies*. S. 164.

Eigenständigkeit²⁷⁷, so bietet gerade dieses Werk einen reichen Fundus für die Analyse illusionsstörender Mittel. Ob hier auch eine Gestaltung romantischer Ironie plausibel nachgewiesen werden kann, wird sich am Ende der Untersuchung zeigen.

3.5. Skizzierung des Inhalts

Angesichts seiner Situiertheit abseits des Kanons soll hier ein kurzer Abriss der wichtigsten inhaltlichen Momente des Lustspiels ›Prinz Zerbino‹ erfolgen.²⁷⁸

Kronprinz Zerbino leidet unter einer bizarren Krankheit, die sich durch einen Hang zu Poesie und Phantasie auszeichnet, was König Gottlieb, der in seinem Land Aufklärung und Nützlichkeit zur allgemeinen Norm ausgerufen hat, naturgemäß große Sorge bereitet. Man konsultiert allen möglichen ärztlichen Rat, doch ohne Erfolg.

Als die ›Krankheit‹ auch bereits auf andere Mitglieder des Hofstaats überzugreifen droht, beschließt König Gottlieb als letzten Ausweg „zu übernatürlichen Mitteln [...] Zuflucht zu nehmen“²⁷⁹: Er lässt den Zauberer Polykomikus herbeirufen, der endlich die größten Momente der Krankheit durch eine Art Exorzismus austreiben und Prinz Zerbino „[i]n einen hoffnungsvollen jungen Menschen“ verwandeln kann.

Zur vollständigen Genesung muss sich der Prinz jedoch unbedingt auf die titelgebende Suche nach dem guten Geschmack begeben.

Polykomikus.

Der Zauber des verruchten Satans ist aber noch nicht vollkommen gelöst;
der Prinz muß reisen, so lange, bis er den guten Geschmack antrifft,
dann ist er außer aller Gefahr.²⁸⁰

Zerbino nimmt diese Reise, trotz ihrer großen Anstrengung, edelmütig auf sich - begleitet wird er dabei von seinem Bedienten Nestor und dem Hund Stallmeister. Doch der gute Geschmack ist nirgends anzutreffen: Weder in der allegorischen Schmiede, in der man den Reisenden nur metaphorische, ihrer Lebenswelt völlig entfremdete Antworten bieten kann, noch in der Mühle, die sich als Werkstatt seichter Trivallliteratur entpuppt - große Werke der Weltliteratur werden hier zu bekömmlicher „Kleye“²⁸¹ vermahlen.

²⁷⁷ So ist ›Zerbino‹ epischer strukturiert u. der thematische Fokus von Theater auf Literatur verschoben.

²⁷⁸ Kurz auch deshalb, weil die eigentliche Thematik nicht so sehr auf der Ebene des Inhalts verortet ist - dieser ist, wie bereits angedeutet, ohnedies sehr trivial - sondern auf struktureller Ebene.

²⁷⁹ Tieck: Prinz Zerbino. S. 134.

²⁸⁰ ebd. S. 142

²⁸¹ ebd. S. 183.

Auch der verheißungsvolle Garten der Poesie, in den die beiden Gefährten schließlich gelangen und der - nebst einer belebten, überdimensionierten Blumenwelt und sich (sprachlich) offenbarenden Natur - auch die großen Dichter der Literaturgeschichte (es treten auf: Dante, Nestor, Ariost, Gozzi, Petrarca, Tasso, Cervantes, Hans Sachs, Shakespeare) beheimatet, entpuppt sich nicht als das ersehnte Reiseziel.

Völlig verzweifelt ob der sinnlosen Suche wird Zerbino schließlich „*rasend*“²⁸² und kurbelt das Stück wieder einige Szenen zurück. Es kommt zum Tumult, der Verfasser tritt auf, um seine Hauptfigur an der Zerstörung des Stücks zu hindern. Gemeinsam mit Setzer, Leser und Kritiker gelingt ihm die Überwältigung von Zerbino, der sich wieder ins Stück einordnen und dieses zu Ende spielen muss.

Nestor und Zerbino kehren an den Hof zurück, wo sie allerdings, da manche ihrer Äußerungen als staatsgefährdend eingestuft werden²⁸³, in den Kerker geworfen werden, um „*bei der gehörigen Langeweile*“²⁸⁴ den hohen Geist wieder herabzusetzen.

Erst als sie vor einer Kommission (die vom ehemaligen Hund Stallmeister angeleitet wird) der Poesie abschwören und versprechen sich nun mehr ganz der Beförderung aufklärerischen Gedankenguts zu widmen, werden sie freigelassen.

Nestor möchte seine „*Reisebeschreibung drucken [...] lassen, und zwar ohne allen Witz*“²⁸⁵, Zerbino übernimmt den Posten des Ministers von Kater Hinz, um damit ganz in einer nützlichen Tätigkeit aufzugehen.

Neben der Haupthandlung existieren etliche Nebenhandlungsstränge²⁸⁶: zwei Liebesgeschichten, zwischen Lila und Kleon, sowie Helikanus und Cleora, die Handlung um einen Waldbruder, der immer wieder auf den verzweifelten Helikanus²⁸⁷ trifft, sowie um Jeremias, der sich opportunistisch einmal Meister Polykomikus, dann wieder dem Satan zuwendet, etc.

Die inhaltliche Ebene ist sehr breit, ausladend und inkohärent, ihre einzelnen Handlungsschichten sind kaum miteinander verknüpft. Daran vermag auch der Schluss, an dem die meisten Handlungsstränge - allerdings sehr konstruiert - zusammengeführt werden, nichts zu ändern.

²⁸² ebd. S. 328.

²⁸³ etwa indem sie in Oberschulmeister Stallmeister richtigerweise ihren entlaufenen Hund identifizieren

²⁸⁴ Tieck: Prinz Zerbino. S. 354.

²⁸⁵ ebd. S. 373.

²⁸⁶ Gebhardt weist auf „zwölf Nebenhandlungsszenen“ hin - GEBHARDT: Ludwig Tieck. S. 95.

²⁸⁷ der sich schließlich als sein verschollener Sohn entpuppt... – eine Parodie trivialer Handlungsmuster.

3.6. Konkrete Gestaltungsformen von Illusionsstörung und romantischer Ironie im Dramentext ›Prinz Zerbino‹

In seiner Gliederung orientiert sich dieses Kapitel in erster Linie an der im vorangegangenen Teil herausgestellten metadramatischen Typologie Karin Vieweg-Marks, ergänzt durch Werner Wolfs differenzierende Bemerkungen.

Auch deshalb, da eine Untersuchung des Konzepts romantischer Ironie nicht anhand einzelner Techniken erfolgen kann, sondern, wie bereits herausgestellt, dieses dialektische Prinzip sich stets in der Gesamtheit der Textstruktur verwirklichen muss.

Auf Aspekte, die romantische Ironie im Text befördern, sei aber bereits in den folgenden untersuchten illusionsstörenden Einzelbereichen hingewiesen.

3.6.1. Thematische Reflexion von Theater im Theater - Thematisches Metadrama

Im ›Gestiefelten Kater‹ wie auch in ›Der verkehrten Welt‹ ist die Theaterbühne selbst Schauplatz des Stücks: ein fiktives Publikum wohnt der Aufführung eines fiktiven Stücks bei.²⁸⁸ Das Thema bzw. der Inhalt reflektiert hier bereits die Form selbst, womit der Artefaktcharakter des Stücks bewusst hervorgehoben erscheint.

In der Typologie von Karin Vieweg-Marks ist damit neben thematischem auch fiktionales Metadrama gestaltet. Aufgrund der engen Verflechtung dieser beiden Kategorien erstellt Birgit Brüster in ihrer Arbeit ein reduziertes Schema, bei dem sie thematische reflexive Formen tilgt und unter den Bereich des fiktionalen Metadramas subsumiert.²⁸⁹

Mit dieser (im thematischen Metadrama) gleichzeitig erfolgenden Potenzierung der Fiktionalität im Spiel-im-Spiel geht auf Ebene der Figurenkonzeption auch das Auftreten eines fiktiven Publikums einher.

Mit Ernst Nef sei darauf verwiesen, dass das fiktive Publikum im ›Gestiefelten Kater‹ und in ›Der Verkehrten Welt‹ dennoch in seinem Rollencharakter verhaftet bleibt.

Das Publikum wird formal und inhaltlich weiterhin als konventionelle Rolle dargestellt, die auf die für das Illusionstheater konstitutive Trennung von Bühne und Zuschauer-raum zwar verweist, diese aber nicht radikal darstellt - im Vergleich etwa zu modernen

²⁸⁸ vgl. dazu auch Joseph KIERMEIER-DEBRE: Eine Komödie und auch keine. Theater als Stoff und Thema des Theaters von Harsdörffer bis Handke. Wiesbaden: Steiner 1989. S. 134-162.

²⁸⁹ Das ist legitim, finden sich doch konkrete illusionsstörende Verfahren in diesem Fall erst auf der innerdramatischen Binnenebene des Stücks-im-Stück – die thematische Ebene bildet dazu nur die höher liegende Vorbedingung - vgl. BRÜSTER: Das Finale der Agonie. S. 28-29.

Stücken, in denen die Unterscheidung zwischen Fiktivem und Realem völlig verschwimmt.²⁹⁰

Im hier besprochenen Lustspiel ›Prinz Zerbino‹ hingegen liegt eindeutig kein thematisches Metadrama vor: Theater ist nicht mehr Schauplatz und Thema des Stücks selbst, es erfolgt nicht mehr jenes Parodieren des Theaters im Theater, auch ein fiktives Publikum findet sich hier nicht mehr umgesetzt²⁹¹, stattdessen erscheint die Literaturwelt selbst thematisiert.²⁹² Das verdeutlicht auch das Auftreten der Rollen des Verfassers, Lesers und Kritikers im 6.Akt von ›Prinz Zerbino‹.

3.6.2. Durchbrechen der Fiktionalität durch ein vermittelndes Kommunikationssystem: die Jägerfigur als Prolog, Epilog, Chor – Episierendes Metadrama

In ›Prinz Zerbino‹ tritt die Figur des Jägers als Prologus, Epilogus und Chorus auf. Die Jägerrolle ist demzufolge im „vermittelnden Kommunikationssystem“²⁹³ angesiedelt, das heißt, sie steht außerhalb des eigentlichen dramatischen Geschehens, auf einer Zwischenebene mit vermittelnder Funktion zwischen innerdramatischer Handlung („inneres Kommunikationssystem“²⁹⁴) und realem Publikum bzw. Leser („äußeres Kommunikationssystem“).

Laut Schema von Karin Vieweg-Marks ist diese Funktion der Figur daher primär der Form des episierenden Metadramas zuzuordnen²⁹⁵ - besonders aufgrund seiner strukturbildenden Funktion.²⁹⁶

So umrahmt der Jäger die eigentliche dramatische Handlung episch bzw. markiert die einzelnen Aktabschnitte und entspricht damit funktionell „dem auktorialen Erzähler als Vermittlungsinstanz in narrativen Texten“²⁹⁷. Seine bereits angesprochene spieleexterne

²⁹⁰ vgl. NEF: Das Aus-der-Rolle-Fallen als Mittel der Illusionszerstörung. S. 194. Nef nennt hier etwa Thornton Wilder oder Bertolt Brechts Stücke. Auch Marika Müller weist darauf hin, dass Tieck die radikale Durchbrechung der Grenze zwischen realem Publikum und Stück nicht wage, wie es beispielsweise in Handkes ›Publikumsbeschimpfung‹ der Fall sei – vgl. MÜLLER: Die Ironie. S. 70.

²⁹¹ vgl. Kindlers Literaturlexikon. S. 586.

²⁹² vgl. dazu auch STROHSCHNEIDER-KOHRs: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. S.327: „eine sich selbst beredende Literaturwelt“.

²⁹³ PFISTER: Das Drama. S. 109.

²⁹⁴ ebd. S. 21.

²⁹⁵ in seiner Referenz auf den Rollencharakter und der direkten Ansprache des Publikums ist die Jägerfigur aber auch Teil des figuralen wie diskursiven Metadramas.

²⁹⁶ vgl. VIEWEG-MARKS: Metadrama. S. 25.

²⁹⁷ PFISTER: Das Drama. S. 110.

Positionierung ermöglicht ihm, das Geschehen aus einer übergeordneten Perspektive zu betrachten, zu reflektieren und zu kommentieren.

In dieser Distanzierung von der eigentlichen dramatischen Handlung erwirkt die Jägerfigur ein Durchbrechen des geschlossenen Illusionsraums der Binnenhandlung, sie macht die dramatische Fiktion bewusst und stört damit deren Illusionswirkung.

Alleine durch die Positionierung der Figur im vermittelnden Kommunikationssystem liegt folglich bereits Illusionsdurchbrechung vor.

Expositorische Funktion der Jägerrolle als Prolog:

Als Prolog dient die Ansprache des Jägers primär der Exposition des Lustspiels.

Bereits zu Beginn wird angekündigt, welche Rezeptionsweise dem ›richtigen‹ Verständnis des Stücks entspricht: „So haltet unser Spiel für nichts als Spielwerk“²⁹⁸ - es geht um ein Spiel bloß des Spielens willen. Diese Haltung ist bezeichnend für das ganze Stück. Der Stellenwert des Inhalts tritt damit zurück, bestimmend wird vielmehr die Struktur und formale Komposition des Stücks als Spiel.

Verdeutlicht wird hier jene illusionsstörende Konstellation, die Wolf als Entwertung der Geschichte und Auffälligkeit der Vermittlung formuliert hat.²⁹⁹

Abschwächung der Illusionsstörung durch den textexternen Faktor Gattungskonvention:

Die literarische Technik von Prolog, Epilog und Chor wird bereits im antiken Drama angewandt. Ein illusionsstörender Effekt auf das Publikum bzw. den Leser erfolgt daher in diesem Fall - aufgrund der letztlich stets mit zu bedenkenden Wirksamkeit textexterner Faktoren wie Rezipient und Kontext³⁰⁰ - nur in abgeschwächter Form.

Diese episierende Technik entspricht als tradiertes dramatisches Mittel (in seiner unmarkierten Form) den Gattungskonventionen der Komödienform selbst und desillusioniert den Rezipienten daher ebenso wenig wie der Vorhang ihm den illusionistischen Effekt verderben würde³⁰¹. Liegt hier zwar auch eine Störung der Primärillusion vor, so kann diese auf einer sekundären Ebene wiederum von der

²⁹⁸ Tieck: Prinz Zerbin. S. 5.

²⁹⁹ vgl. WOLF: Ästhetische Illusion. S. 469. Das zeigt weiters die bereits angesprochene Interaktion der einzelnen analytischen Kategorietypen von Illusionsstörung auf.

³⁰⁰ Diese textexternen Faktoren müssen zwar für die Textanalyse eigentlich ausgeblendet werden, aufgrund ihrer fehlenden Belegbarkeit durch den Dramentext selbst. Hier kann aber plausibel argumentiert werden, dass die Gestaltung von Prolog, Epilog und Chor zu den Gattungskonventionen der Komödienform gehört, zeigt sich das doch in der verbreiteten Anwendung dieses Strukturelements. vgl. auch WOLF: Shakespeare. S. 283f.: Wolf weist hier auf die „Macht von Konventionen [...] scheinbar Antiillusionistisches zu neutralisieren“ - S. 283/4.

³⁰¹ Dies gilt jedoch nur für die Illusion in Bezug auf das unmarkierte(!) Vorhandensein des vermittelnden Kommunikationssystems, nicht für deren evtl. besondere Betonung.

dramatischen Illusion als Ganzes kompensiert werden. Mit Werner Wolf soll aber auch dann bereits von Illusionsstörung gesprochen werden, wenn diese – wie hier – »nur« die primäre Ebene betrifft.³⁰²

Verstärkung der Illusionsstörung durch besondere Markiertheit:

Interessant wird die Sache dort, wo diese literarische Konvention des dramatischen Chors bzw. dessen poetologische Verortung auf einer vermittelnden Ebene selbst-reflexiv betont oder in Frage gestellt wird:

So tritt der Jäger am Beginn des 3. Aktes in der Höhle des Polykomikus auf und spricht zum Publikum in seiner vermittelnden, außerhalb der dramatischen Fiktion stehenden Rollenposition. Sein Verhalten ist hier aber merkwürdig ambivalent, wenn er sich dabei gleichzeitig dem innerdramatischen Geschehen zugehörig inszeniert, indem er sich darüber sorgt, von Polykomikus, einer Figur der Binnenhandlung, 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 [...]³⁰³

Als Figur der rein vermittelnden Kommunikationsebene bestünde diese Gefahr einer Verflechtung mit der eigentlichen Fiktionshandlung nicht. Dass der Jäger diese dennoch anspricht, bewirkt eine Vermischung der Spielebenen und gleichzeitig die bewusste Reflexion der Grenzen des vermittelnden Kommunikationssystems (und damit des Stücks selbst).

Der Verweis auf ein Eingreifen der Zwischenebene in das Stück ist allerdings nur als rhetorisch genannte Möglichkeit vorhanden, sie wird dramatisch nicht umgesetzt.

Der Jäger greift an keiner Stelle tatsächlich in die innerdramatische Handlung ein, sondern bleibt in seiner Position der vermittelnden Kommunikationsebene, auf die gleichzeitig hinweist:

Ihr werdet nebenher wohl merken, daß
Zur Handlung dieses Stücks ich nicht gehöre,
Denn Handlung wünscht Ihr doch: 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 [...]³⁰⁴

³⁰² vgl. WOLF: Ästhetische Illusion. S. 209f. Siehe Kapitel 2.2.4.1.

³⁰³ Tieck: Prinz Zerbino. S. 95.

³⁰⁴ ebd. S. 96f.

Auch wenn sich der Jäger in einer Nebenbemerkung explizit als Sprachrohr des Dichters nennt, reflektiert er diesen vermittelnden Aspekt seiner Rolle:

„(Durch uns versteh’ ich mich und auch den Dichter)“³⁰⁵.

Die absurde Haltung, die der Jäger einnimmt, betont diesen Zwischen-Status des Chors, weder Teil des inneren noch äußeren Kommunikationssystems zu sein.

Wenn der bereits an sich illusionsstörende Effekt der vermittelnden Kommunikations-ebene³⁰⁶ zusätzlich noch markiert erscheint, das heißt, wie in diesem Fall, explizit auf dessen illusionsstörende Zwischenposition hingewiesen wird, kommt es zu einer stärkeren Reflexion und damit zu einem intensiveren Illusionsbruch.³⁰⁷

Scheitern der strukturierenden Funktion der vermittelnden Kommunikationsebene:

Die Jägerfigur stellt Prolog, Chor und Epilog in Personalunion dar.

Doch wirklich strukturellen Halt zu bieten vermag auch diese Einheitlichkeit dem Lustspiel nicht, zu inkohärent und umfangreich sind die einzelnen ins Stück aufgenommenen Elemente. Die Segmentierungs- und Strukturierungsfunktion, die dem Chor im Drama meist zukommt³⁰⁸ gelingt hier nicht.

Ansatzweise ist diese Funktion des Zusammenhaltens auseinander brechender Handlungselemente zwar ausgebildet: So fordert der Jäger etwa am Beginn des zweiten Aktes das Publikum auf, sich nach dem Einschub der Nebenhandlung nun wieder dem Hauptteil zuzuwenden.³⁰⁹ Insgesamt kann von einer strukturstiftenden Funktion aber nicht gesprochen werden. Im Gegenteil: die Chorpassagen tragen zur Inkohärenz sogar selbst noch bei, wenn darin unzählige heterogene Elemente angehäuft erscheinen. Strohschneider-Kohrs weist darauf hin, dass die Inkonsistenz der vermittelnden Kommunikationsebene hier die Struktur des Gesamtstücks reflektiert: satirische Elemente, (Jäger-)Lieder, poetische Passagen und das eigentliche Thema des Dramas: „Literatur, die literarische Welt und ihre Gepflogenheiten“³¹⁰ erscheinen auf dieser Ebene nochmals wiederholt.

³⁰⁵ Tieck: Prinz Zerbino. S. 96.

³⁰⁶ durch die damit gegebene Durchbrechung der fiktionalen Einsinnigkeit des Stücks

³⁰⁷ vgl. WOLF: Ästhetische Illusion. S. 472 (Zur Einschränkung der Wirksamkeit von Illusionsstörung durch den Faktor der ›Markiertheit‹)

³⁰⁸ vgl. Vieweg-Marks: Metadrama. S. 28: in modernen offenen Formen auch, um die divergierenden Handlungsteile zusammenzuhalten.

³⁰⁹ vgl. Tieck: Prinz Zerbino. S. 45

³¹⁰ STROHSCHNEIDER-KOHR: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. S. 328.

Die Zwischenebene um die Jägerfigur hat sich zu einer eigenen Nebenhandlung, wenn auch mit Sonderstatus des vermittelnden Kommunikationssystems und damit vom Rest der Handlung abgeschlossen, ausgewachsen, womit die Verwirrung um die einzelnen Handlungsteile noch gesteigert wird.

Über die kommentierende Funktion des Chors hinaus geht der Jäger auch wenn er sich als Rolle mit eigener Geschichte, „als Figur mit eigenem literarischem Bewußtsein“ darstellt und damit seinen Status zwischen innerdramatischer Handlung und Zuschauerposition nochmals anderweitig in Frage stellt:³¹¹

[...] Ich war, wie Ihr, in meinen bessern Tagen
Zuschauer einst, bei einem bessern Stücke,
Als dieses ist: [...]
Nichts war mir recht, bald hatt' ich dies bald jenes
Zu tadeln, [...]
Doch kaum war nun das Stück beendet, siehe,
So zeigte sich der Zorn der Götter, [...]
Sie legten mir zur schweren Strafe auf
Als Chorus durch dies lange Stück zu wandeln,
Prologus und Epilogus zu werden,
Um Euch zum günst'gen Mitleid umzudrehen;
Erbarmt Euch, laßt Euch doch das Stück gefallen,
Sonst muß ich noch im andern Buße thun.
[...] seht, ich darf
Beileibe nicht in's Stück hinein [...] ³¹²

Einerseits unterstreicht dies die These einer eigenen Nebenhandlung auf Basis des vermittelnden Kommunikationssystems, auf der anderen Seite erfolgt hier nochmals eine besondere Markiertheit und damit Verstärkung der Illusionsstörung, indem sich die Rolle des Jägers als Figur mit einer eigentümlichen Vorgeschichte entwirft: Als ein dem Stück ›einverleibter‹ ehemaliger Zuschauer, der diese Position als Strafe für den Ausdruck seines Missfallens in anderen Stücken einnehmen muss.

Selbstparodistische Relativierung des Stücks als (rhetorische)Vorstufe der Annihilation?

Auffällig oft appelliert der Jäger an die Gunst des Publikums *sich „doch das Stück gefallen“*³¹³ zu lassen, trotz dessen schlechter Qualität. Er formuliert devote Entschuldigungen im Topos der *captatio benevolentiae*, um die Publikumsgunst zu gewinnen.³¹⁴

³¹¹ vgl. STROHSCHNEIDER-KOHRs: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. S. 328.

³¹² Tieck: Prinz Zerbino. S. 96f.

³¹³ ebd. S. 97.

³¹⁴ vgl. BEHLER: Klassische Ironie. Romantische Ironie. Tragische Ironie. S. 53-54: Behler, der in seinem Streifzug durch die Literaturgeschichte Bsp.e rom. Ironie u. deren Vorläufern bis in die Antike nachgeht, merkt die Ähnlichkeit des Topos der affektierten Bescheidenheit zur Selbstreflexion und -entwertung in der romantischen Ironie an – hier muss freilich differenziert werden.

Das zeigt sich bereits im Prolog: „*Verzeiht, wenn's manchmal scheinen sollt', als ob in diesem lustigen, aus Luft gewebten Gedichte der Verstand so gänzlich fehle [...]*“³¹⁵.

Damit wird nicht nur „apologetisch ein poetologisches Programm“³¹⁶ entwickelt.

Neben dem ironischen Bescheidenheitsgestus geht damit eine tatsächliche, rhetorische Entwertung des Stücks einher, vor allem was die inhaltliche Komponente betrifft.

Zusätzlich verdeutlicht sich die Metaperspektive, die der Jäger in seiner Position außerhalb des dramatischen Geschehens einnimmt³¹⁷ und die es ihm erlaubt, das Stück selbst zu reflektieren und zu kritisieren, ohne dabei aus seiner Rolle zu fallen³¹⁸ und seine eigene Existenz auf der vermittelnden Kommunikationsebene zu gefährden.

Der Jäger kann ja, wie er selbst betont, „*nicht in's Stück hinein*“³¹⁹, seine rhetorische Abqualifizierung des Stücks betrifft ihn selbst nicht direkt.

Würde er diese seine eigene Position der Zwischenebene hingegen selbstkritisch auflösen und in diese Kritik mit einbeziehen, wäre eine Umsetzung des dialektischen romantischen Ironie-Prinzips, im Wechsel von „Selbstschöpfung und Selbstvernichtung“³²⁰, denkbar³²¹.

Die Jägerfigur ist natürlich Teil des gesamten Stücks und damit auch mit dem inneren Stück verbunden. Das zeigt sich an jener Stelle, in der die, erneut in Vertretung des Dichters, alle unwilligen Leser, die das Stück partout nicht mehr ertragen können, auffordert den Rezeptionsprozess abubrechen:

Ich sehe schon voraus, daß sich dies Stück
Wohl schwerlich bessern wird, es ist schon viel
Wenn es sich nur nicht verschlimmert; darum, Theure,
Wem es an Muth gebricht hindurch zu schwimmen,
Wer all die feindlichen Geschosse fürchtet,
Der thut am besten, jetzt sich zu entfernen,
Ich liebe wen'ge Leser, aber tapfre,
[...]
Drum reicht der Dichter hier durch mich die Hand,
Ich soll sie allen Biedermännern drücken,
Die sich entfernen wollen, denn er bleibt
Von jedermann gut Freund. [...] ³²²

³¹⁵ Tieck: Prinz Zerbino. S. 5.

³¹⁶ PFISTER: Das Drama. S. 109.

³¹⁷ u.a. hergeleitet durch seine Funktion als Sprachrohr des Dichters

³¹⁸ während das Einnehmen dieser Metaposition für die Figuren des inneren Kommunikationssystems mit einem Aus-der-Rolle-Fallen verbunden ist – in verschiedenen Varianten – siehe Kap. 3.6.4.

³¹⁹ Tieck: Prinz Zerbino. S. 97

³²⁰ Lyc.Fr. 37 - SCHLEGEL: Pros. Jugendschriften. Hrsg. v. Min. 2.Bd. S. 187.

³²¹ Weiters müsste sich diese Selbstkritik noch auf die dramatische Form auswirken.

³²² Tieck: Prinz Zerbino. S. 150.

Vom hier offerierten Ausstieg aus dem Lektürevorgangs des Stücks wäre auch die Existenz der Jägerfigur selbst betroffen – wenngleich diese Konsequenz hier nicht ausgesprochen wird.³²³

Durch das hier erfolgende, im vermittelnde Kommunikationssystem häufig auftretende Sprechen ad spectatores wird das Stück selbst als Fiktion enttarnt, indem auf dessen Artefakt-Status verwiesen wird: als Drama, das von einem Dichter verfasst wurde und dem sich der Rezipient durch Abbruch des Lektürevorgangs sofort entziehen könne. Die Illusionsstörung wäre stärker, wenn diese direkte Publikumsansprache (und die damit erfolgende Thematisierung der Fiktion als Fiktion) einer Figur der innerdramatischen Handlungsebene in den Mund gelegt würde, wie dies etwa im Aus-der-Rolle-Fallen passiert.

Der Jäger hingegen fällt dadurch nicht aus seiner Rolle, denn diese ist durch eben diese Position außerhalb der innerdramatischen Handlung bestimmt.

Hier verdeutlicht sich, in der Übernahme des Schemas von Werner Wolf, wie die Intensität und Wirksamkeit illusionsstörender Techniken durch deren Positionierung im Text und den Werkkontext gesteuert werden. Die marginale Position der illusionsstörenden Technik im vermittelnden Kommunikationssystem bewirkt eine geringere Störung der Illusion (- verglichen mit der gleichen Technik im fiktiven Handlungsgefüge selbst).³²⁴ Diese besondere epische Metaposition erlaubt es der Jägerrolle aber auch, auf zukünftiges Geschehen - etwa die Handlung des nächsten Akts - zu verweisen.³²⁵

Illusionsstörung durch Öffnung der geschlossenen Handlung im Epilog:

Das auf der innerdramatischen Handlung geschlossene Ende wird auf der Ebene des Chors bzw. des Epilogs als willkürlich und weiterhin offen akzentuiert:

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,

³²³ In dieser Konsequenz explizit weitergetrieben findet sich dieses Moment hingegen in Prinz Zerbinos Zurückdrehen der Handlung – siehe Kap.3.6.5.

³²⁴ vgl. WOLF: Ästhetische Illusion. S. 472.

³²⁵ etwa an jener Stelle im ›Prinz Zerbino‹: „Nun erscheinen / Die Schatten mächtiger Heroen bald,/ Die wohl dem Dichter zürnen mögen, daß / Er sie in diesem wilden Spiele aufführt [...]“ - Tieck: Prinz Zerbino. S. 215.

Und dennoch wird er endlich ruhen bleiben
Und wie ich wette, ohne alle Ursach,
Wenn Willkühr nicht hinreichend Ursach ist.³²⁶

Die damit bewirkte Öffnung der Komödie stört erneut die Illusion, eine Vorgangsweise die hier durchaus Brechts Verfremdungseffekt ähnelt, wenngleich die Wirkung völlig unterschiedlich ist. Erfolgt die Desillusionierung im Epischen Theater zum didaktischen Zweck der Aktivierung des Zuschauers, so wird in Tiecks Betonung des offenen Schlusses die Willkürlichkeit und Künstlichkeit der dramatischen Darbietung überhaupt herausgestellt, das Stück auf seinen Artefaktstatus zurückverwiesen und damit, im Einklang mit den Intentionen romantischer Universalpoesie, die Autonomie des Kunstwerks betont.³²⁷

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?³²⁸

Der hier erfolgende Verweis des Epilogs auf seine vorangegangene Funktion als Prolog erscheint in ›Der verkehrten Welt‹ in einer, dem Titel entsprechenden Programmatik der Umkehrung.

ZWISCHENERGEBNIS:

Im Bezug auf die als Prolog, Epilog und Chor agierende Jägerfigur in ›Prinz Zerbino‹ liegt bereits durch ihre Position auf der Ebene eines vermittelnden Kommunikationssystems (wenn auch nur leichte) Illusionsstörung vor:

Diese zwischen Publikum und eigentlicher Handlungsebene eingeschobene epische Zwischenebene durchbricht die fiktionale Einsinnigkeit des Stücks und bewirkt Desillusionierung. Die eigentliche Trennung zwischen dramatischem Stück und objektiver Wirklichkeit des Rezipienten (deren Verhüllung für Illusionsbildung unbedingt notwendig ist), wird durch diese Vermittlung betont³²⁹.

³²⁶ ebd. S. 311.

³²⁷ vgl. dazu VIEWEG-MARKS: Metadrama. S. 27f. Siehe auch PFISTER: Das Drama. S. 109: Pfister verweist – zwar im Vergleich v. Schiller u. Brecht – auf die ähnl. „Betonung der anti-illusionistischen, reflektierende Distanz schaffenden Funktion des Chors [...], wenn auch die ideologische Füllung dieser Funktion bei beiden Dramatikern eine unterschiedliche ist.“ – dies kann auch für den Vergleich v. Tieck u. Brecht gelten – speziell dazu siehe auch NEF: Das Aus-der-Rolle-Fallen.

³²⁸ Tieck: Prinz Zerbino. S. 381.

³²⁹ vgl. dazu auch NEF: Das Aus-der-Rolle-Fallen. S. 193.

Illusionsstörung manifestiert sich bereits in unmarkierten Passagen, durch die bloße Existenz dieser episierenden Zwischeninstanz, auf Ebene der Primärillusion.

Durch die in ›Prinz Zerbino‹ weiters gestaltete besondere Explizierung der Verortung der Jägerfigur auf der vermittelnden Kommunikationsebene in ihren selbstreflexiven Kommentaren verstärkt sich diese Desillusionierung noch.

Die Abgrenzung der hier als Technik des episierenden Metadramas behandelten illusionsstörenden Mittel des vermittelnden Kommunikationssystems zu den Formen figuraler Selbstreflexion (mit der Figur des Jägers, der sich als Rolle mit Rollenbewusstsein zeigt) wie auch zum diskursiven Metadrama (im Sprechen ad spectatores) ist schwierig, die einzelnen Formen überschneiden sich.

Aufgrund der zentralen funktionalen Verortung in der Struktur der vermittelnden Ebene erfolgt die Zuordnung in erster Linie zum episierenden Typus.

Die Positionierung der illusionsstörenden Verfahren im vermittelnden Kommunikationssystem bewirkt, wie festgestellt, im Vergleich zu einer Platzierung im inneren Handlungsgeschehen, eine Abschwächung ihrer Intensität.³³⁰

Auch von einer Umsetzung romantischer Ironie kann hier, trotz selbstreflexiver Äußerungen, nicht die Rede sein. Die übergeordnete Metaperspektive, von der die Jägerfigur des episierenden Vermittlungsrahmens die Stücke überblickt und kommentiert, bleibt im Rahmen des auktorialen Verhaltens dieser Figurenfunktion.

Die Funktion der Parabase, des Neben-die-Handlung-Tretens durch Prolog, Epilog und Chor negiert die dramatische Darstellung der inneren Fiktionsebene nicht, ja berührt diese nicht einmal.

Jene Kommentare, durch welche die Jägerfigur auf ihren seltsamen Zwischenstatus hinweist, bewirken zwar Illusionsstörung, aber keine Störung der innerdramatischen strukturellen Ebene - die, zur Umsetzung der romantischen Ironie (und auch der Störung von Sekundärillusion) gegeben sein müsste.

Auf diesen Umstand weist auch Bernhard Heimrich in seiner Konzeption der Fiktionsironie hin – diese könne nur „im Fiktionalen selbst, nicht durch ein fiktionsdeiktisches Moment des ›Rahmens‹“³³¹ erfolgen.

³³⁰ Das dieselbe Technik in unterschiedlicher Position im inneren und vermittelnden Kommunikationssystem unterschiedlich stark wirkt, mag folgendes Bsp. verdeutlichen, in der der Jäger darauf hinweist, dass er „Zur Handlung dieses Stücks [...] nicht gehöre[...]“ - Tieck: Prinz Zerbino. S. 96, Die Illusion erscheint hier weniger beeinträchtigt als an jener ähnlichen Stelle im ›Gestiefelten Kater‹, in der Hanswurst (auf der innerdramatischen Ebene verankert) nach seinem Aus-der-Rolle-Fallen anmerkt: „auch was jetzt unter uns vorgefallen ist, gehört nicht zum Stück.“ - Tieck: Der gestiefelte Kater. S. 44.

3.6.3. Potenzierung der Fiktionalität durch das Spiel-im-Spiel:

Marionettentheater-Szene - Fiktionales Metadrama

Illusionsstörung ist nicht auf das vermittelnde Kommunikationssystem beschränkt, sondern kann sich auch auf Ebene der innerdramatischen Handlung realisieren.

Eine Möglichkeit dazu, die auch Tieck in seinen Märchenkomödien ausgiebig nutzt, bietet das Spiel-im-Spiel, das in der Typologie von Vieweg-Marks primär eine Technik fiktionalen Metadramas darstellt.

Wie in Kapitel 2.2.4.2. ausgeführt, erfolgt mit dem Spiel-im-Spiel eine Potenzierung der Fiktionalität, indem einer primären eine sekundäre Fiktionsebene eingelagert wird.³³²

Illusionsstörung vollzieht sich demgemäß in der Reflexion der Fiktionalität der primären Ebene des Dramas durch die potenzierten Spielebene und deren Verweis zurück auf die reale Wirklichkeit.

Dieser Aufbau immer weiterer Fiktionsebenen kann, laut Manfred Pfister, theoretisch ins Unendliche fortgesetzt werden, in der Praxis wirkt hier allerdings die konkrete Rezipierbarkeit begrenzend.³³³

Potenzierung der Potenzierung von Fiktionalität:

Im ›gestiefelten Kater‹³³⁴ und in ›Der Verkehrten Welt‹ ist das Spiel-im-Spiel in dieser nochmals gesteigerten, potenzierten Form vorhanden - bedingt unter anderem dadurch, dass hier bereits die Binnenhandlung ein Spiel-im-Spiel darstellt:

Ein fiktives Publikum wohnt einer fiktiven Bühnenaufführung bei. In beiden Stücken liegt somit eine Gestaltung thematischen Metadramas vor.³³⁵

Am weitesten und virtuosesten gesteigert wird die Potenzierung der Fiktionalität im dritten Akt der ›Verkehrten Welt‹, als ›Spiel-im-Spiel-im-Spiel-im-Spiel‹:

Wie eben festgehalten, markiert die dramatische Binnenhandlung bereits ein Spiel-im-Spiel³³⁶. Darin wird nun dem Apollo, dargestellt durch die Figur des Scaramuz³³⁷ ein

³³¹ HEIMRICH: Fiktion und Fiktionsironie. S. 71.

³³² Ähnlich der eben beschriebenen Illusionsstörung durch den Einschub einer vermittelnden Kommunikationsebene wird auch hier eine neue Ebene durch Potenzierung eingelagert – dadurch kommt es zu einer Durchbrechung der fiktionalen Einsinnigkeit der Fiktionalität und der Illusion.

³³³ vgl. PFISTER: Das Drama. S. 299 und vgl. VIEWEG-MARKS: Metadrama. S. 22f.

³³⁴ etwa eine Variante des Spiels-im-Spiel in der parodistischen Balletteinlage in der 4.Szene des 2.Akts – siehe Tieck: Der gestiefelte Kater, S. 39f. hier kann allerdings nur von dem, was Vieweg-Marks als „dramenimmanenter-atmosphärischer Funktion“ (VIEWEG-MARKS: Metadrama: S. 74) beschreibt, gesprochen werden.

³³⁵ vgl. Kap. 3.6.1. - womit sich die These von B. Brüster belegt, dass thematisches stets mit fiktionalem Metadrama einhergeht (wenn auch nicht umgekehrt) – vgl. BRÜSTER: Das Finale der Agonie. S. 29.

³³⁶ mit fiktivem Publikum und fiktivem Bühnenstück

Theaterstück aufgeführt, in dem nochmals ein Stück (Spiel-im-Spiel-im-Spiel-im-Spiel) dargeboten wird. Auf dieser mehrfach potenzierten Spielebene hält Fernando alias der junge Mensch alias der Fremde um die Hand von Laura alias Emilie alias Melpomene an. Die Ebenen werden nun rückwärts wieder durchbrochen, wenn Fernando schließlich nicht mehr als junger Mensch vor dem Vater im Spiel-im-Spiel-im-Spiel, sondern als Fremder vor Scaramuz niederkniet, um ihn um die Hand von Melpomene zu bitten. Das fiktive Publikum des Stücks ist völlig desillusioniert und durchbricht die letzte Fiktionsschranke zum realen Publikum, womit die Illusion des Lustspiels auf allen Ebenen gestört wird:

Der andre.

Nun denkt Euch Leute, wie es doch möglich ist, das wir wieder Akteurs in irgend einem Stücke wären und einer sähe nun das Zeug so alles durcheinander. In diesen Umständen wären wir nun das Erste Stück. Die Engel sehn uns vielleicht so, wenn uns nun ein solcher zuschauender Engel betrachtet, müßte es ihm nicht möglich sein, verrückt zu werden?³³⁸

Die vielschichtige Konstruktion der Fiktionsebene wird schlussendlich wieder völlig zerstört und die dramatische Selbstreflexion damit auf ein Höchstmaß gesteigert, indem auch über die Fiktion hinaus der reale Zuschauer reflektiert wird.³³⁹

Die Fiktionsebenen haben sich „zur totalen Konfusion“³⁴⁰ multipliziert, was die Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit verschwimmen lässt.

In ›Prinz Zerbino‹ ist das Spiel-im-Spiel hingegen, verglichen mit den beiden anderen Märchenkomödien, weniger stark ausgeprägt – hier liegt nur eine einfache Potenzierung der Fiktionalität vor. Auch wird diese Technik nur punktuell in ein bis zwei Szenen und zudem in Sonderformen umgesetzt - im Marionettenspiel des 4.Akts sowie in der Szene des Zurückdrehens der Handlung durch Zerbino im 6.Akt.

Letztere stellt eine ganz besondere Variation des Spiels-im-Spiel sowie des Aus-der-Rolle-Fallens dar und wird daher gesondert in Kapitel 3.6.5 behandelt.

Das Spiel-im-Spiel ist hier nicht mehr für den Fortgang der Handlung bestimmend, sondern weist nur mehr „dramenimmanent-atmosphärisch[e] Funktion“³⁴¹ auf.

³³⁷ Nef weist darauf hin, dass auch hier ein Spiel mit den Fiktionsebenen gestaltet ist – vgl. NEF: Das Aus-der-Rolle-Fallen. S. 212.

³³⁸ Tieck: Die verkehrte Welt. S. 71-72.

³³⁹ vgl. NEF: Das Aus-der-Rolle-Fallen. S. 213; Strohschneider-Kohrs negiert für diese Szene dennoch das Vorliegen romantischer Ironie und sieht diese in der ›Verkehrten Welt‹ stattdessen in der vielschichtigen Selbst-Reflexion des Rollencharakters des Wirts in seinem Aus-der-Rolle-Fallen verwirklicht - vgl. STROHSCHNEIDER-KOHRs: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. S. 323-327. Analog argumentiert auch Heimrich für seiner Analyse von ›Fiktionsironie‹ - vgl. HEIMRICH: Fiktion und Fiktionsironie. S. 93.

³⁴⁰ Kindlers Literaturlexikon [über ›Die verkehrte Welt‹]. S. 587.

In der Marionettentheater-Passage der 8.Szene im 4.Akt erscheint das Spiel-im-Spiel in der Sonderform des Marionettenspiels³⁴² - die sekundäre Spielebene reflektiert die primäre Dramenebene nicht mehr eins-zu-eins, sondern in einer anderen, abgeschwächten Darstellungsmodalität, besteht das Personal des eingelagerten Spiels doch nicht mehr aus menschlichen Rollenspielern, sondern bloß aus Marionetten. Die Potenzierung der Fiktionalität und mit ihr die dadurch erfolgende Durchbrechung der Illusion wird folglich gemindert.³⁴³

Kurz sei auch auf die Bleisoldatenszene im 2.Akt, 1.Szene, eingegangen, welche eine nochmalige Abschwächung des Spiels-im-Spiel-Modus darstellt.

Hier erscheinen die dafür konstitutiven Elemente allerdings bereits so weit reduziert, das von einer dramatischen Durchführung des Spiels-im-Spiel keine Rede mehr sein kann. Einzig in der Phantasie des alten Königs kommt es zu einer Verlebendigung der Bleisoldaten-Figuren. Die weiteren potenzierten Fiktionsebenen treten demnach nur mehr in der Imagination auf, als bloß sprachliche Reflexion in der Figurenrede.

Sonderfall des Spiels-im-Spiel in der Marionettentheater-Szene:

In der Marionettentheater-Szene ist eine dramatische Umsetzung des Stücks-im-Stück hingegen gewährleistet: Jeremias, Assistent des Zauberers Polykomikus, unterhält in der Wüste das anwesende Volk mit einer Puppentheater-Aufführung.

Ein Fenster im Felsen wird zur Bühne umfunktioniert, auf der Jeremias sein „*kleines moralisches und menschheitsschwächenverbesserndes Theater*“³⁴⁴ darbietet.

In episodischer Abfolge werden verschiedene, plakativ gestaltete Ministücke aufgeführt - ohne scheinbare Verbindungsmomente:³⁴⁵ „heroische Tragödie“³⁴⁶, „bürgerliche Tragödie“³⁴⁷, ein sentimentales Rührstück rund um einen Vater-Sohn-Konflikt, sowie schließlich doch noch die Zusammenführung aller Spiele in einem letzten, sehr merkwürdigen Stück. Die Gattungsmischung der einzelnen Spiele hat vor allem

³⁴¹ VIEWEG-MARKS: Metadrama. S. 74.

³⁴² vgl. PAULIN: Ludwig Tieck. S. 35: Am Rande sei hier mit Paulin auf „Tiecks lebenslange Vorliebe für das Marionetten- und Volkstheater, die Commedia dell’arte“ (ebd. S. 35) hingewiesen.

³⁴³ vgl. VIEWEG-MARKS: Metadrama. S. 24.

³⁴⁴ Tieck: Prinz Zerbino. S. 198.

³⁴⁵ Damit erscheint hier die bereits im vorangegangenen Kapitel thematisierte inkohärente Gesamtstruktur des Dramas auch in den Spielen gespiegelt.

³⁴⁶ SCHÖPFLIN: Theater im Theater. S. 207.

³⁴⁷ Tieck: Prinz Zerbino. S. 203.

satirische Funktion – hier erscheint die titelgebende erfolglose Suche nach dem guten Geschmack nochmals parodistisch variiert.³⁴⁸

Das anwesende fiktive Publikum unterbricht die Darstellung immer wieder, kritisiert sie als zu wenig illusionsfördernd. Während Jeremias dies jedoch auf die formalen Vermittlungsbedingungen durch das Marionettenspiel zurückführt („*Das thut mir unmäßig leid,- liegt's etwa an den Marionetten?*“³⁴⁹; „[...]damit es mir nicht so sauer wird mit den Fäden, nehmt Ihr's wohl nicht übel, wenn Ihr manchmal meine Fäuste ein bisschen gewahr werdet?“³⁵⁰) und hier den Verstoß gegen das Illusionsprinzip des Celare Artem, der Verhüllung von Künstlichkeit thematisiert, mokiert das Publikum vor allem die mangelnde Illudierung auf der Inhaltsebene, indem es die fehlende Wahrscheinlichkeit und Interessantheit als Schwäche ankreidet („*Das ist uns allen zu unnatürlich, daß sich die Worte immer reimen und zusammenpassen, wenn einer seine Gesinnungen giebt.*“³⁵¹ oder später „[...] es ist nicht rührend genug, Ihr versteht den Henker von dramatischer Kunst [...]“³⁵²).

Das triviale bürgerliche Rührstück über einen ungehorsamen Sohn entspricht hingegen ganz dem Geschmack des Publikums. Hier kommt es zu einer für die Form des Stücks-im-Stück interessanten und für Tieck typischen Verflechtung der Fiktionsebenen. Die Grenzen zwischen Spiel-im-Spiel sowie Drama verschwimmen im folgenden permanenten Durchbrechen der Ebenen, werden schwer unterscheidbar:

Als die Marionettenfigur Sohn abgehen will, fängt ihn Jeremias „*mit den Händen auf, indem er wieder hervorguckt*“³⁵³ – als deren auktoriale Instanz spricht er der Marionettenfigur direkt ins Gewissen, verhandelt mit ihr über eine moralische Wandlung. Die Marionettenrolle auf sekundärer Fiktionsebene reagiert auf diese Ansprache, indem sie ihre Spielebene und gleichzeitig auch die Illusion durchbricht:

Sohn.

Das Schicksal, das unerbittliche Schicksal hat mich gewaltig ergriffen, - O gütiges Geschick, laß mich doch wenigstens meine Rolle zu Ende spielen,
so wirst du sehn, wie ich im fünften Akte
noch ein ganz andrer Mensch werde.³⁵⁴

³⁴⁸ vgl. VIEWEG-MARKS: Metadrama. S. 47f.; IMMERWAHR: The Esthetic Intent of Tieck's Fantastic Comedy. S. 70: „parodying different types of contemporary drama“.

³⁴⁹ Tieck: Prinz Zerbino. S. 202.

³⁵⁰ ebd. S. 209.

³⁵¹ ebd. S. 202.

³⁵² ebd. S. 204.

³⁵³ ebd. S. 206.

³⁵⁴ ebd. S. 207.

Der Sohn verweist mit seiner Thematisierung des 5. Akts nicht nur über seine eigene sekundäre Spielebene, sondern noch über die primäre Fiktionsebene hinaus.

Es entfaltet sich eine Disputation bei der Jeremias schließlich ultimativ die sofortige moralische Besserung einfordert: „[...] *gleich hier auf der Stelle ändre Dich um, oder du bist augenblicklich des Todes.*“

Das lässt die Marionettenfigur erneut aus der Rolle fallen, indem sie in ihrer Replik aus einer Metaperspektive die „Darstellungsvorschriften für [...] [ihre] Rolle“³⁵⁵, die poetologische Verpflichtung ihrer Figur auf das Prinzip der Wahrscheinlichkeit, wie vor allem in Johann Christoph Gottscheds ›*Critischer Dichtkunst*‹³⁵⁶ propagiert, reflektiert:

Sohn.

Wie soll ich mich denn so schnell ändern?
Habt Ihr, Schicksal, denn gar keine Kritik studirt?
Das wäre ja anstößig, unnatürlich, und wenn
ich also in der Moral was gut machte,
so schösse ich dafür in der sogenannten
Aesthetik einen desto ärgern Bock.³⁵⁷

Die Konstruktion von Spielebenen (im Spiel-im-Spiel) schafft in der damit erfolgenden Potenzierung der Fiktionalität bereits Desillusionierung aufgrund der Bewusstmachung des Fiktionscharakters des Stücks. Ihre hier anschließend erfolgende Dekonstruktion im Aus-der-Rolle-Fallen durch die Figuren des Spiels stört die Illusion auf noch massivere, sprachlich-explizite Weise, weshalb hier auch diskursives Metadrama vorliegt.

Nach einigem Geplänkel wirft Jeremias die Marionette schließlich aus seinem Felsen-Theater „*in die Wüste hinunter*“³⁵⁸, was bei den Zuschauern einiges Gelächter auslöst. Die Marionette Sohn spielt aber daraufhin nun in der primären Fiktionsebene und „unabhängig vom Puppenspieler“³⁵⁹ ungehindert weiter. Sie befindet sich hier allerdings in einer merkwürdigen Zwischenposition, wenn sie zwar einerseits mit dem Publikum der Dramenebene interagiert, andererseits gleichzeitig nach wie vor in der sekundären Fiktionsebene des Marionettenspiels verankert ist, indem sie die Publikumsreaktionen im Horizont der Puppenspielebene umwertet³⁶⁰.

Das zeigt sich etwa, wenn die Figur, wütend darüber vom Publikum in seiner Not nicht

³⁵⁵ STROHSCHNEIDER-KOHR: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. S. 324.

³⁵⁶ gegen die sich ›Prinz Zerbino‹ auch immer wieder satirisch wendet, wenn etwa der Hofgelehrte Leander selbst eine solche Kritik verfasst...

³⁵⁷ Tieck: Prinz Zerbino. S. 207.

³⁵⁸ ebd. S. 208.

³⁵⁹ SCHÖPFLIN: Theater im Theater. S. 208.

³⁶⁰ Dadurch entsteht eine eigenartige Diskrepanz und komische Spannung, die das Spielgeschehen insgesamt relativiert: Was für das fiktive Publikum eine burleske Darbietung eines „Purzelbaum[s]“ (Tieck: Prinz Zerbino. S. 208) bedeutet, stellt sich für die Marionette als „grausam unerbittliches Schicksal“ dar.

ernst genommen zu werden, schließlich ankündigt, sich wieder in die Spielebene der Marionettenhandlung zurückzuziehen, um sich dort - am Schauplatz der belagerten, brennenden Marionettenspiel-Stadt des nächsten Stücks - ins Feuer zu werfen.

Die einzelnen Fiktionsebenen von Stück und Spiel-im-Spiel sind eigentümlich miteinander verwoben und durchlässig, wodurch Diskrepanz und Spannung entsteht. In der letzten Marionettentheater-Darbietung erscheint die absurde Vermischung der Fiktionsebenen noch gesteigert. Die Illudierung durch die Aufführung selbst wird bereits am Beginn des letzten Stücks-im-Stück durch die Thematisierung der Fäden und Fäuste im Marionettenspiel erschwert:

Jeremias. [...] Nunmehr soll etwas recht Wunderbares kommen, aber damit es mir nicht so sauer wird mit den Fäden, nehmt Ihr's wohl nicht übel, wenn Ihr manchmal meine Fäuste ein bischen gewahr werdet?³⁶¹

Musik erklingt, ein Marionetten-Chor tritt auf und die vorangegangenen Episoden werden in der Handlung des letzten Puppenstücks (wenn auch in plumper, konstruierter Weise) zusammengeführt. Auf der Bühne des Spiels-im-Spiel erscheint Polykomikus als Marionettenfigur, während auf primärer Fiktionsebene des innerdramatischen Geschehens just ebenfalls Polykomikus herankommt und seines ihn persiflierenden Marionetten-Pendants gewahr wird. Polykomikus, über diese „*persönliche Satyre auf angesehne Leute*“³⁶² höchst verärgert, prügelt sich daraufhin mit Jeremias, was das fiktive Publikum ebenso gut amüsiert wie das vorangegangene Marionettenspiel. Der Fokus der fiktiven Zuschauer hat sich damit nun fast unbemerkt auf die darunter liegende erste Fiktionsebene verlagert, auf die Prügelszene zwischen Jeremias und seinem Meister.

Doch auch die sekundäre Fiktionsebene bleibt hier weiterhin seltsam aufrecht, wenn der Marionetten-Chor das Geschehen kommentiert (obwohl Puppenspieler Jeremias gerade mit Polykomikus ringt und folglich ja keine Hand zum Spielen frei haben dürfte...) Nachdem Jeremias seinen Dienst bei ihm aufgekündigt hat, geht Polykomikus „*gedankenvoll in die Höhle. Der Vorhang fällt*“³⁶³.

Diese Erwähnung des fallenden Vorhangs in der Bühnenanweisung an markanter Position unterstreicht noch die Durchlässigkeit der einzelnen Fiktionsebenen.

³⁶¹ Tieck: Prinz Zerbino. S. 209.

³⁶² ebd. S. 211f.

³⁶³ ebd. S. 214.

An keiner anderen Stelle sonst in ›Prinz Zerbino‹ wird im Nebentext³⁶⁴ auf einen Vorhang verwiesen, auch am Beginn der Marionettentheater-Stücke ist nicht vom Aufziehen oder Vorhandensein eines solchen die Rede.

Dass just nach dem Abtreten von Polykomikus und Jeremias der Vorhang fällt (und nicht in der plausibelsten Position in unmittelbarer Nähe zum Marionettenspiel selbst), betont, dass hier die einzelnen Ebenen bereits beinahe ununterscheidbar miteinander verflochten sind.

Diese Verschmelzung der Ebenen bewirkt beim Rezipienten Verwirrung.

Die dramatisch dargestellte Welt mit ihren ineinandergreifenden Ebenen lässt sich mit dem Prinzip der lebensweltlichen Perspektivität nicht mehr in Einklang bringen und ruft die eigentliche Künstlichkeit, den Artefaktcharakter der Darstellung ins Bewusstsein – wodurch die Illusion zerschlagen wird. Dieses Prinzip ähnelt jenem für die romantische Ironie charakteristischen Modell der permanenten Parekbase: Friedrich Schlegel greift auf diese, bereits in der antiken Komödie auftretende Form zur Charakterisierung der romantischen Ironie zurück³⁶⁵, wenn er - in Verbindung von Parabase (Neben-die-Handlung-Treten) und Ekphrasis (Heraustreten) - den Begriff der Parekbase prägt und romantische Ironie als „permanente Parekbase“³⁶⁶ definiert.³⁶⁷

Die damit evozierte Korrelation illusionsstörender Techniken mit dem Begriff der romantischen Ironie muss aber noch differenziert werden.

Bedeutet doch eine permanenten Parekbase, das ständige Aus-bzw. Neben-die-Handlung-Treten, wie Manuela Hofer betont, dass die Differenz zwischen Wirklichkeit und Fiktion ständig konstruiert und wieder dekonstruiert und schließlich ununterscheidbar wird. Damit existieren beide Modi gleichwertig nebeneinander.³⁶⁸

Am Rande sei hier auf Bernhard Greiners biographischen Hinweis, Tiecks hier thematisiertes Verschwimmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit entspräche der Angst Tiecks, sich zu sehr im Phantastischen zu verlieren - er suche stets die Rückbindung an eine bürgerliche Welt.³⁶⁹

³⁶⁴ auf Ebene des vermittelnden Kommunikationssystems thematisiert hingegen der Jäger den Vorhang – vgl. ebd. S. 311 - siehe auch Kap. 3.6.2.

³⁶⁵ BEHLER: Klassische Ironie. Romantische Ironie. Tragische Ironie. S. 79: Behler verweist darauf, dass Schlegel hier das mit der Parabase bezeichnete Heraustreten des Chors aus der Handlung „für das Heraustreten des Autors aus seinem Werk“ (S. 79) verwendet.

³⁶⁶ Friedrich Schlegel: Schriften und Fragmente. Hrsg. v. Ernst Behler. Stuttgart 1956. S. 159.

³⁶⁷ vgl. Marika MÜLLER: Die Ironie. Kulturgeschichte und Textgestalt. Würzburg: Königshausen & Neumann 1995. S. 63.

³⁶⁸ vgl. Manuela HOFER: Verkehrte Welten. Beschreibung der Figur der Ironie als Code der metatheatralen Inszenierung am Beispiel ›Die Verkehrte Welt‹ von Ludwig Tieck. Dipl.arbeit Wien 2001. S.76.

³⁶⁹ vgl. GREINER: Die Komödie. S. 268f.

Selbstreflexion auf Ebene des Rollenspiels im Marionettentheater als Gestaltung romantischer Ironie?

Vor allem jene Passage im vierten Akt, 8.Szene, in der die Figur des Polykomikus auf ihre Verdoppelung der Marionettenspiels-Ebene trifft, besitzt das Potenzial einer Umsetzung romantischer Ironie auf der Ebene des Rollenspiels.

In der entstehenden Selbstreflexion der fiktiven Figur des Polykomikus durch seinen Puppen-Doppelgänger wäre eine Bewusstmachung des Fiktionscharakters der Figur selbst und deren Aufhebung, wodurch die Darstellung des Gesamtstücks in ihrer Annihilation über sich selbst in ihrer Begrenztheit hinausgehoben wird, möglich. Laut Strohschneider-Kohrs liegt hier dennoch keine Gestaltung romantischer Ironie vor, da die dafür unbedingt notwendige Umsetzung in dramatisches Spiel fehlt.

Tieck vergibt die dieser Szene inhärente Möglichkeit, diese bleibt im rein inhaltlichen, bloß motivischen verhaftet, ohne dass hier Auswirkungen auf die dramatische Form insgesamt spürbar werden.³⁷⁰

„[D]iese Szene wird nicht in ironischer Selbstaufhebung und Widerspiegelung ausgespielt, wie es wohl möglich wäre, sondern bleibt starr, spricht von Manier.“³⁷¹

Die Möglichkeit romantischer Ironie klingt hier zwar an, wird aber nicht entfaltet.

ZWISCHENERGEBNIS:

Durch die Gestaltung des Spiels-im-Spiel in der Marionettenspielszene liegt auch in ›Prinz Zerbino‹ Illusionsstörung vor, wenngleich diese durch den Darstellungsmodus der eingebetteten Spielebene, dessen Personal Marionetten und nicht menschliche Darsteller bilden, abgeschwächt erscheint (im Gegensatz zum ›Gestiefelten Kater‹ und der ›Verkehrten Welt‹).

Die Intensität der Illusionsdurchbrechung wird zudem noch durch die marginale, bloß punktuell umgesetzte Position dieses Verfahrens im Text herabgesetzt. Die Frequenz des Spiels-im-Spiel in ›Prinz Zerbino‹ - insgesamt wird es nur an ein bis zwei Stellen im Text gestaltet - ist gering, auch im Vergleich mit den beiden anderen Märchenkomödien, in denen das Stück-im-Stück eine elaboriertere, zentrale Position einnimmt³⁷². Die Potenzierung des Stücks erscheint hier bloß aufgrund einer atmosphärischen, für die Struktur des Gesamtspiels nicht prägenden Funktion.

³⁷⁰ vgl. STROHSCHNEIDER-KOHRs: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. S. 329f.

³⁷¹ ebd. S. 330.

³⁷² siehe dazu Kapitel 3.6.1.

Auffällig hingegen ist die eigentümliche Verflechtung der Fiktionsebenen des Spiels-im-Spiel im ›Zerbino‹, welche die Grenze zwischen den einzelnen Spielebenen verschwimmen lässt und zu absurden Perspektiven der einzelnen Rollenfiguren führt, die auf mehreren Ebenen gleichzeitig zu agieren scheinen.

Die Potenzierung der Fiktionalität durch die Einbettung höherstufigerer Fiktionsebenen wird dabei von einer Umkehrbewegung im Aus-der-Rolle-Fallen begleitet.

Die Reflexion der primären Ebene des Dramas im Spiel-im-Spiel sowie die weiter erfolgende Ununterscheidbarkeit der einzelnen Fiktionsebenen durch deren Verflechtung, wirkt eindeutig illusionsstörend, da damit der Artefaktcharakter des Stücks insgesamt hervorgehoben wird. Das Prinzip der romantischen Ironie erscheint in der Marionettentheater-Szene des ›Prinz Zerbino‹, obwohl Ansätze dazu bereits vorhanden sind - wie mit Strohschneider-Kohrs herausgestellt wurde - dennoch nicht umgesetzt.

3.6.4. Reflexion der Rollendualität im Aus-der-Rolle-Fallen der Figuren:

Illusionsstörung auf figuraler Ebene - Figurales Metadrama

Dem Spiel-im-Spiel strukturell ähnlich ist das Aus-der-Rolle-Fallen von Figuren – in beiden Fällen bilden ineinander verschachtelte Fiktionsebenen die Grundlage der Illusionsdurchbrechung. Während im Spiel-im-Spiel die Bewegung „in das Szenengefüge hinein“³⁷³ erfolgt, ist Aus-der-Rolle-Fallen (zumindest in seiner traditionellen Form) hingegen charakterisiert durch eine Auflösung der Ebenen in Richtung Zuschauer.³⁷⁴

Das geschieht auf Figurenebene, indem die Rolle die ihr eingeschriebene Dualität reflektiert und sich damit von ihrer Fiktionalität löst, womit diese Technik vor allem dem figuralen Metadrama zugeordnet werden kann. Ebenso kommt es hier aber auch zu diskursiver Selbstreflexion. Da dramatische Handlung allgemein sich hauptsächlich durch Figurenrede konstituiert³⁷⁵, nimmt dieses, in der Figurenrede sich vollziehende illusionsstörende Verfahren des Aus-der-Rolle-Fallens hier auch so breiten Raum ein.

Reflexion der Dualität von Rolle und Darsteller in der ›konventionellen‹ Form des Aus-der-Rolle-Fallens:

Im üblichen Verständnis reflektiert die aus der Rolle fallende Figur die ihr inhärente Dualität von Schauspieler und Rolle. Damit betrifft Aus-der-Rolle-Fallen „den Schauspieler, meint die Reduktion der dramatischen Gestalt, der Rolle also, auf den Schauspieler“³⁷⁶.

Dieses Prinzip charakterisiert auch Heimrich in seiner fiktionsironischen Konzeption der „dramatischen Reduktion“, die „durch die Reflexion einer fiktiven dramatis personae auf ihre (und der Bühne) objektive Wirklichkeit aktualisiert“³⁷⁷ wird.

Durch das Aus-der-Rolle-Fallen kommt es zu einem illusionsstörenden Effekt, indem die Figur sich von ihrer Rolle distanziert und, so Neff, damit „die Trennung zwischen der fiktiven Bühnenrealität und der sie umgebenden Wirklichkeit“³⁷⁸ betont.

Diese im Folgenden als ›konventionell‹ bezeichnete Form des Aus-der-Rolle-Fallens verdeutlicht sich etwa im 3.Akt des ›gestieften Katers‹:

³⁷³ NEF: Das Aus-der-Rolle-Fallen. S. 193.

³⁷⁴ vgl. ebd. S. 193.

³⁷⁵ vgl. Karin SCHÖPFLIN: Theater im Theater. S. 3.

³⁷⁶ Peter SZONDI: Friedrich Schlegel und die romantische Ironie. Mit einem Anhang über Ludwig Tieck. In: Euphorion 48 (1954). S. 410.

³⁷⁷ HEIMRICH: Fiktion und Fiktionsironie. S. 88.

³⁷⁸ NEF: Das Aus-der-Rolle-Fallen. S. 193.

Hinze: Auf mein Wort, ich will Dich glücklich machen.

Gottlieb: Bald, sehr bald muss es kommen, sonst ist es zu spät, es ist schon halb acht und um acht ist die Komödie aus.³⁷⁹

Die Figur des Gottlieb fällt hier aus ihrer Rolle und ruft dem fiktiven wie realen Publikum die Fiktionalität des gerade Dargestellten in Erinnerung, indem sie auf die Theater-Realität außerhalb des Stücks (deren Aufführung, die um acht endet) verweist. Auf die Entgegnung Kater Hinzes („Was Teufel ist denn das?“³⁸⁰) durchbricht Gottlieb erneut die innerdramatische Handlung, wenn er die für die fiktive Wirklichkeit der Bühne nicht existente Funktion des Souffleurs nennt: „Der verdammte Souffleur spricht so undeutlich, und wenn man dann manchmal extemporieren will, geht's immer schief.“³⁸¹

Reflexion der fiktiven und absoluten Rolle in der romantisch modifizierte Form des Aus-der-Rolle-Fallens:

In Tiecks frühen Lustspielen, aber auch anderen Komödien der Romantik lässt sich weiter noch eine spezifische Sonderform dieses Aus-der-Rolle-Fallens feststellen - mit Heimrich eine „romantisch[e] Modifikation der dramatischen Reduktion“³⁸². In dieser reflektiert die Rolle nicht mehr ihre objektive Wirklichkeit, den Darsteller, sondern sich selbst als Rolle. Dieses Aus-der-Rolle-Fallen bewirkt mit Heimrich eine Aufspaltung in Rolle und Rollen-Ich³⁸³ - analog konstatiert auch Ernst Nef eine Differenzierung in Rolle und absoluter Rolle³⁸⁴. Die Figur bleibt damit auch in ihrem Aus-der-Rolle-Fallen in der fiktionalen Wirklichkeit verankert und verweist nicht mehr auf eine objektive Wirklichkeit³⁸⁵.

In ›Prinz Zerbino‹ beispielsweise stellt Hanswurst in der ersten Szene des ersten Akts nach einer philosophischen Debatte mit dem Arzt lapidar fest: „Es giebt gar keine Wirklichkeit.“³⁸⁶ Auf die entrüstete Frage des Arztes, der dem die Tatsache seiner

³⁷⁹ Tieck: Der gestiefelte Kater. S. 45.

³⁸⁰ ebd. S. 45.

³⁸¹ ebd. S. 45.

³⁸² HEIMRICH: Fiktion und Fiktionsironie. S. 90.

³⁸³ vgl. ebd. S. 91.

³⁸⁴ vgl. NEF: Das Aus-der-Rolle-Fallen. S. 196. vgl. auch Pestalozzi: Die verkehrte Welt. S. 126: Pestalozzi stellt ebenso fest, dass die Rollen nicht wirklich aus ihrer Rolle fallen, sondern vielmehr auf zwei Rollenebenen agieren.

³⁸⁵ im Sinne Heimrichs, als reale Welt außerhalb der Fiktion

³⁸⁶ Tieck: Prinz Zerbino. S. 15.

eigenen Existenz und jener seiner Spielpartner entgegenhält - „[...] Und was wär denn ich [...]?“ - erwidert er nur knapp: „Geburten der Phantasie.“³⁸⁷

In der ›konventionellen‹ Auffassung des Aus-der-Rolle-Fallens hätte Hanswurst in seiner Replik auf die objektive Ebene des Schauspiels verweisen müssen.

Er tut dies hier nicht, sondern bezieht sich auf die (ebenfalls fiktive) Ebene des Rollen-Ichs im literarischen Stück ›Prinz Zerbino‹ selbst, als Produkt der Phantasie eines Verfassers – welcher an dieser Stelle allerdings noch nicht explizit genannt wird.³⁸⁸

Personal dieses neu akzentuierten Aus-der-Rolle-Fallens bleiben auch bei Tieck, nach traditionellem Schema, meist die Narren- und Dienerfiguren:³⁸⁹

In ›Prinz Zerbino‹ sind es neben dem bereits erwähnten Hanswurst, besonders noch die Figur des alten, senilen Königs, den seine Umwelt nicht mehr für ganz voll nimmt, sowie Jeremias, der Bediente des Zauberers Polykomikus, die über den beschränkten Horizont ihrer Fiktionswelt hinauszublicken vermögen und bei ihrer Umwelt dadurch Unverständnis und Verwirrung auslösen.

So bleiben in der 7.Szene im 3.Akt die beiden Höflinge Curio und Selinus nach der intensiven Diskussion zwischen dem alten König und Hanswurst über die Abhängigkeit des Geschehens von einer dichterischen Instanz völlig ratlos zurück:

Curio. Der alte Herr wird mit jedem Tage kindischer.

Selinus. Ich habe kein Wort davon verstanden, was die närrischen Menschen hier gesprochen haben.³⁹⁰

Dieses Nebeneinander von Rollenfiguren, die über Fiktion reflektieren und jenen, denen dies nicht möglich ist, ist für den illusionsstörenden Effekt unerlässlich.

Auch Strohschneider-Kohrs verweist auf diesen Umstand: das dramatische Potenzial³⁹¹ des Aus-der-Rolle-Fallens entfaltet sich erst durch die Interaktion mit den widersprüchlichen, weil im naiven Rollenstoff verhaftet bleibenden, Haltungen anderer Figuren.³⁹² Auch innerhalb der reflektierenden, aus der Rolle fallenden *dramatis personae* selbst ist

³⁸⁷ ebd. S. 16.

³⁸⁸ vgl. HEIMRICH: Fiktion und Fiktionsironie. S. 96f.

³⁸⁹ vgl. Bernhard JAHN: Grundkurs Drama. 4.Aufl. Stuttgart: Klett 2012. S. 116.

vgl. dazu v.a. auch Jürgen BRUMMACK: Narrenfiguren in der dramatischen Literatur der Romantik. In: Das romantische Drama. Produktive Synthese zwischen Tradition und Innovation. Hrsg. v. Uwe Japp, Stefan Scherer u. Claudia Stockinger. Tübingen: Niemeyer 2000. S. 56. 59. vgl. auch BEUS: Towards a paradoxical theatre. S. 48.

³⁹⁰ Tieck: Prinz Zerbino. S. 149.

³⁹¹ und nebenbei auch die Komik - vgl. SZONDI: Friedrich Schlegel und die romantische Ironie. S. 410f.

³⁹² vgl. STROHSCHNEIDER-KOHR: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. S. 325.

dieses Nebeneinander zweier ambivalenter Haltungen zur dramatischen Wirklichkeit konstitutiv.³⁹³

Reflexion der Verfasserinstanz als Bezugspunkt des Aus-der-Rolle-Fallens:

Es stellt sich die Frage nach den möglichen Bezugspunkten, an denen sich die autonome Rolle bzw. das Rollen-Ich, das in diesem modifizierten Aus-der-Rolle-Fallen aktualisiert wird, aufhängen können: der „archimedisch[e] Punkt“³⁹⁴ außerhalb der fiktiven Dramenebene, auf den sich die Rolle hier stützen kann.

Hinweise finden sich im 3.Akt, 7.Szene in ›Prinz Zerbino‹: Der alte König und Hanswurst können sich über die Verwandlung des Prinzen in „*einen hoffnungsvollen jungen Menschen*“³⁹⁵ nicht so recht freuen und fürchten, die Austreibung der könnte bald auch sie treffen. Das veranlasst den König zu einer Klage gegen das Schicksal, auf die Hanswurst aus-seiner-Rolle-fallend entgegnet:

Hanswurst. So mein' ich denn, es ist sowohl nicht Schicksal,
Als Eigensinn des Dichters, wie er sich
Benannt, der so sein ganzes Stück verwandelt,
Und keinen Menschen bei gesundem Sinne läßt.³⁹⁶

Die Rolle verweist an dieser Stelle explizit auf eine Verfasser-Funktion, die den Ankerpunkt der absoluten Rolle bzw. des Rollen-Ichs bildet. Hanswurst reflektiert nicht direkt auf das Stück, sondern steht, als Rollen-Ich, mit diesem nur über den hier genannten Verfasser in Verbindung. Einen Verfassers der jedoch nur für das fiktionale Erzählen konstitutiv, für die dramatische Rollendarstellung selbst hingegen völlig irrelevant ist. Diese, laut Heimrich, merkwürdig „epische Korrelation“³⁹⁷ des Verfassers zur Rolle als eine Art Scharnier, an dem sich das Rollen-Ich verankert, äußert sich in der eben zitierten Anmerkung des aus-der-Rolle-fallenden Hanswurst, aber auch im direkten Auftreten eines Verfassers, wie dies in der 4.Szene im 6.Akt der Fall ist³⁹⁸.³⁹⁹

³⁹³ vgl. HEIMRICH: Fiktion und Fiktionsironie. S. 89.

³⁹⁴ ebd. S. 100.

³⁹⁵ Tieck: Prinz Zerbino. S. 142.

³⁹⁶ ebd. S. 147-148.

³⁹⁷ HEIMRICH: Fiktion und Fiktionsironie. S. 99.

³⁹⁸ dazu noch ausführlicher in Kapitel 3.6.5.

³⁹⁹ vgl. HEIMRICH: Fiktion und Fiktionsironie. S. 98-100.

Dieses spezifisch romantische Aus-der-Rolle-Fallen kann jedoch weder als Reduktion der Rolle, noch - mit Szondi - als deren „Potenzierung“⁴⁰⁰ begriffen werden.

Die Rolle bezieht sich hier, wie Heimrich anmerkt, nicht reflektierend auf sich selbst in ihrer fiktiven Rollen-Position im gegenwärtigen Stück, sondern kennzeichnet die „fiktionale Konzeption einer Rolle, die ihrerseits eine ›Rolle‹ spielt.“⁴⁰¹

Die Reflexionen im hier festgestellten Aus-der-Rolle-Fallen aktualisieren also nicht den Darsteller, sondern dessen „fiktive Wirklichkeit“, damit stellt genau „dieses reflektierende Verhalten die jeweilige ›Rolle‹“ dar.

Das Aus-der-Rolle-Fallen bewirkt streng genommen kein Verweisen über die Fiktionalität des Stücks hinaus auf die objektive Wirklichkeit, sondern eine Bewegung *in* das Stück, *in* die Fiktionalität hinein. Im Sinne Ernst Nefs kann folglich von einem „Aus-der-Rolle-Fallen nach rückwärts“⁴⁰² gesprochen werden.

Die Rolle des Hanswurst tritt hinter das Stück zurück auf eine allgemeinere Ebene der absoluten Rolle. Dadurch nimmt sie jedoch eine absurde Perspektive ein: sie betrachtet das fiktive Spielgeschehen von außen, als autonome Rolle und reflektiert Dinge und Sachverhalte (wie die Verfasstheit des Stücks durch einen Dichter), die klar außerhalb des Horizonts der Rolle der fiktiven Handlung liegen.⁴⁰³ Peter Szondi äußert (mit Verweis auf Hölderlin) sehr plastisch, die Rollenfiguren wiesen hier ein „Auge zuviel“⁴⁰⁴ auf, mit dem sie sich selbst als poetische Fiktion erkennen.

Neben dieser autonomen Rollenposition außerhalb der eigentlichen Handlung ist die Rolle aber gleichzeitig auch in der fiktiven Rollenposition des aktuellen Stücks - im genannten Beispiel als Hanswurst, der im Stück ›Prinz Zerbino‹ auftritt - verankert. Die damit gekennzeichnete dialektische Konzeption des Rollen-Ichs artikuliert der alte König im weiteren Verlauf des Gesprächs mit Hanswurst:

König. Ach, Freund! was rührst Du da für eine Saite!
Wie traurig werd' ich, wenn ich erst bedenke,
Daß wir nun vollends gar nicht existiren.⁴⁰⁵

⁴⁰⁰ vgl. SZONDI: Friedrich Schlegel und die romantische Ironie. S. 410: „die Rolle spricht da über sich selbst als Rolle. Sie hat Einsicht in die dramaturgische Bedingtheit der eigenen Existenz. Dadurch wird sie aber nicht reduziert, sondern potenziert.“

⁴⁰¹ HEIMRICH: Fiktion und Fiktionsironie. S. 95.

⁴⁰² NEF: Das Aus-der-Rolle-Fallen. S. 196.

⁴⁰³ vgl. ebd. S. 196f.

⁴⁰⁴ Szondi: Friedrich Schlegel und die romantische Ironie. S. 410.

⁴⁰⁵ ebd. S. 148.

In der selbstreflexiven Formulierung seiner Existenz annihiliert sich das Rollen-Ich des Königs wieder, weil es damit seines bloß fiktiven Rollencharakters gewahr wird.⁴⁰⁶

„Dieses Rollen-Ich ist ein Ich, daß sich, in dem es sich als ›Ich‹ formuliert, als nicht existent aussagt; dadurch, daß es sich konstituiert, hebt es sich auf.“⁴⁰⁷

Die Rede des alten Königs vermag dessen Rollendasein im aktuellen Stück als Fiktion, genauer: als bloß literarisches Produkt einer „*fremden Phantasie*“⁴⁰⁸ und damit „Teil einer dramatischen Fabel“⁴⁰⁹, zu reflektieren:

Doch wir, wir sind noch weniger als Luft,
Geburten einer fremden Phantasie,
Die sie nach eigensinn'ger Willkühr lenkt.
Und freilich kann dann keiner von uns wissen,
Was jener Federkiel uns noch bescheert.
O jammervoll Geschick dramatischer Rollen!⁴¹⁰

Der Hinweis auf den „*Federkiel*“ macht die Produktionsbedingungen des Stücks bewusst, betont den Artefaktcharakter des Kunstwerks und bewirkt dadurch eine Störung der Illusion.

Auch Hanswurst verweist im Fortgang des Gesprächs nochmals auf die Instanz des Verfassers, treibt die Reflexion jedoch weiter, indem auf den Rezipienten verweist. Die dadurch erfolgende Kennzeichnung des Dargestellten als Fiktion, die im Leser, Kritiker oder Zuschauer bloß einen bestimmten Effekt auslöst, bewirkt nochmals Desillusionierung:

Hanswurst. O laß ihn nur; bei allem unsern Unglück
Sind wir noch glücklicher, als jener Dichter.
Was meinst Du, wird die Welt zu seinem Stücke,
Das nicht ein Stück von einem Stück' ist, sagen?
Wie wird von allen Seiten die Kritik
Den Aberwitz zu zücht'gen trachten, den
Er frech als Unterhaltung vorgesetzt.⁴¹¹

Auf Ebene der Figurenrede wird durch das Aus-der-Rolle-Fallen die Fiktionalität des Stücks hervorgehoben, indem dieses als Produkt einer Verfasserinstanz reflektiert wird. Über den Verweis auf den Dichter erfolgt damit auch eine Thematisierung des Werks selbst und seiner Rezeptionsinstanzen.

⁴⁰⁶ vgl. HEIMRICH: Fiktion und Fiktionsironie. S. 97f.

⁴⁰⁷ ebd. S. 97f.

⁴⁰⁸ Tieck: Prinz Zerbino. S. 148.

⁴⁰⁹ HEIMRICH: Fiktion und Fiktionsironie. S. 97.

⁴¹⁰ Tieck: Prinz Zerbino. S. 148.

⁴¹¹ ebd. S. 148f.

Die Fiktionsebenen werden hier im Aus-der-Rolle-Fallen des Hanswurst bis zum Leser oder Zuschauer durchbrochen, dem die aktuelle Rezipientensituation dadurch bewusst wird, Resultat ist erneut eine Durchbrechung der Illusion.

Der apologetische, selbstparodierende Gestus, in dem diese Reflexion durch Hanswurst hier gehalten ist, bewirkt auf einer anderen Ebene die Entwertung der Geschichte, des plots ⁴¹² und stellt damit eine weitere Charakteristik illusionsstörender Verfahren dar.

Ähnliches geschieht in der Replik des Königs:

König. Schon recht, ich seh' es schon, wie würdige
Gelehrte Männer ihre Achseln zucken.
Und wenn Sie nun an diese Stelle kommen
(Und, o der Leser kömmt doch endlich hin
Und wenn er noch so lange warten muß,)
Was muß er vollends dann zu dieser sagen?
Wird er nicht meinen, daß es doch zu toll sei,
Wenn man die Tollheit toll zu machen strebe?
Indessen ihm geschieht schon recht, er hat's
An uns verdient, und es gereut mich nur
Und schmerzt mich innig, daß er meine Rolle
Benutzt, mir dieses in den Mund zu legen.

Hier erscheint die dialektische Konstitution der aus-der-Rolle-fallenden Figur noch gesteigert bzw. variiert.

Auch hier kippt die Figur des Königs aus ihrer Rolle, sie durchbricht den Horizont ihrer fiktionalen Existenz als ›nur‹ Rolle und reflektiert das Geschehen aus der Position eines autonomen Rollen-Ichs, die aber nur scheinbar außerhalb der Fiktionalität liegt.

Bei genauem Betrachten führt das Aus-der-Rolle-Fallen vielmehr tiefer in die Fiktionalität, in das literarische Stück selbst hinein.

Komik entsteht hier in der Gleichzeitigkeit der beiden ambivalenten, weil dialektischen Pole: die autonome Rolle erscheint gleichzeitig notwendig im aktuellen Stück selbst in ihrer fiktiven Rollen-Existenz, bleibt in dieser Begrenztheit verhaftet. ⁴¹³

Indem der König aus einer autonomen Metaposition heraus über das Stück selbst reflektiert und sich über die Wirkung auf den Rezipienten auslässt, muss er gleichzeitig erkennen, dass er selbst ja Teil dieses Stücks ist: Determiniert durch die fiktive epische Instanz eines Autors, der die Rolle des Königs zu diesem Zwecke missbraucht, indem er ihm diese reflektierenden, illusionsstörenden Worte in den Mund legt.

Die Rolle nimmt gegenüber dem Stück zugleich eine autonome Position ein, ist jedoch

⁴¹² vgl. WOLF: Ästhetische Illusion. S. 469.

⁴¹³ vgl. dazu auch HEIMRICH: Fiktion und Fiktionsironie. S. 95.

auch durch das Stück selbst determiniert, existiert also „in und neben dem Stück“⁴¹⁴ gleichzeitig.

Ermöglicht wird diese autonome Position der Rolle außerhalb des Stücks, wie bereits festgehalten, aus ihrer allegorischen Konstruktion⁴¹⁵ und aus ihrem Bezug zu einer Verfasser-Funktion außerhalb des Zusammenhangs des fiktiven Stücks.⁴¹⁶

Kompensierung der Illusionsdurchbrechung des Aus-der-Rolle-Fallens auf der Ebene der Sekundärillusion – kein Ausbruch aus der Fiktion:

Die Figuren in ›Prinz Zerbino‹ bleiben, wie Ernst Nef feststellt, auch in ihrem Aus-der-Rolle-Fallen Teil der Fiktion. Schließlich bleibt das reale Publikum vom Durchbrechen der Ebenen im Aus-der-Rolle-Fallen und dem daraus resultierenden illusionsstörenden Effekt, weitgehend unberührt. Auch in jenen oben genannten Momenten im Stück, in denen über die Kritik am Verfasser die Wirkung auf den Rezipienten selbst zur Sprache kommt, wird der Leser bzw. Zuschauer nur am Rande tangiert.⁴¹⁷

Reales Publikum bzw. Leser bleiben bloße Zuschauer, wie Nef meint, „während Tiecks Figuren dem Zuschauer einfach die Außer-Kraft-Setzung der Realität ihrer Rolle – unter Hinweis auf deren Beschränktheit – vorspielen“⁴¹⁸. Dieser Behauptung Nefs ist jedoch nur bedingt zuzustimmen⁴¹⁹. Sie ergibt sich aus der Fragestellung seiner Untersuchung, dem Vergleich der Stücke Tiecks mit Brechts Epischem Theater im Hinblick auf das illusionsstörende Verfahren des Aus-der-Rolle-Fallens.

Die Anmerkung Nefs, Tiecks Märchenkomödien würde das didaktische Moment der Aktivierung des realen Publikums mangeln, ist zwar durchaus schlüssig.⁴²⁰

Nicht legitim scheint hingegen die daraus abgeleitete Abqualifizierung der Komödien Tiecks aufgrund fehlender didaktischer Momente, die wohl aus der Nicht-Berücksichtigung des unterschiedlichen Kontextes beider Dichter resultiert.

⁴¹⁴ ebd. S. 104.

⁴¹⁵ als nicht bloß Rolle im aktuellen Stück, sondern allegorische Rolle im weiteren liter. Zusammenhang

⁴¹⁶ vgl. HEIMRICH: Fiktion und Fiktionsironie. S. 100f.

⁴¹⁷ vgl. NEF: Das Aus-der-Rolle-Fallen. S. 204.

⁴¹⁸ ebd. S. 207.

⁴¹⁹ Die direkte Publikumsansprache durch die Jägerfigur als Instanz des vermittelnden Kommunikationssystems ließe sich dieser These Nefs entgegenhalten. Durch ihre traditionelle Position auf vermittelnder Ebene zwischen Rezipient und innerer Handlungsebene ist hier allerdings, wie bereits festgestellt, eine Abschwächung der Illusionsstörung vorhanden.

⁴²⁰ vgl. NEF: Das Aus-der-Rolle-Fallen. S. 207: Nef stützt sich hier u.a. auf einen Aufsatz Walter Benjamins, der ebenfalls behauptet, bei Tieck sei „kein Lehrziel“ [Walter Benjamin: Was ist episches Theater? In: ebd.: Schriften. Bd. 2. S. 266. Frankfurt a. M. 1955.] vorhanden.

So liegt Tiecks frühromantischen Komödien eine völlig andere Intention zugrunde. Hier geht es nicht um eine Aktivierung des Publikums zu (politischer, etc.) Handlung, sondern um ein Spiel mit dem Spiel, um die Autonomie des Kunstwerks im Verständnis romantischer Transzendentalpoesie.

Indem die Figuren des inneren Kommunikationssystems aus ihrer Rolle fallen, überschreiten sie den begrenzten Horizont der fiktiven Handlung und reflektieren dessen Künstlichkeit.

In der konventionellen Form des Aus-der-Rolle-Fallens erscheint damit, wie bereits festgestellt, die fiktive Wirklichkeit auf die objektive aktualisiert. Mit Nef bedeutet das üblicherweise, „daß die Kunst der Wirklichkeit ihr Recht läßt“⁴²¹.

Im romantisch modifizierten Aus-der-Rolle-Fallen hingegen, wie es häufig in Tiecks Komödien, vor allem in ›Prinz Zerbino‹ auftritt, geschieht dies (wie erwähnt) nicht. Zwar können die Figuren ihre begrenzten Horizonte der Fiktion überschreiten, es lagert sich aber „ein neuerlich künstlich begrenzter Horizont, der deutlich als solcher zu erkennen ist“ vor. Damit erfolgt zwar eine Störung der Primärillusion, diese wird aber auf der Ebene der Sekundärillusion wieder kompensiert.

Der Perspektivenwechsel, der durch das Aus-der-Rolle-Fallen erreicht wird, bringt, so Nef, keine wirkliche Erkenntnis eines höheren Standpunkts, der inhaltlich bedeutsam wäre, ist aber formal aufgrund der sich dadurch manifestierenden Distanz zur fiktiven Handlung bedeutsam. Die aus der Rolle fallende Figur bleibt damit innerhalb der Fiktion, bleibt doch die letzte Trennung zum realen Zuschauer, die so genannte vierte Wand, weiterhin geschlossen und damit auch das Spiel insgesamt, es wendet sich nur nach rückwärts.⁴²²

Gestaltung romantischer Ironie im romantisch modifizierten Aus-der-Rolle-Fallen?⁴²³

Nef konstatiert weiter, dass sich die Figuren Tiecks in ihrem Aus-der-Rolle-Fallen der fiktiven beschränkten Existenz letztendlich nicht entziehen können.

Stattdessen entwickle sich eher ein „Spiel mit der Beschränktheit des jeweiligen Horizonts“⁴²⁴, das die Handlung der Figuren insgesamt entwerte.

Das bewirke, dass die Figuren „in ihrer beschränkten Existenz lächerlich [werden],

⁴²¹ NEF: Das Aus-der-Rolle-Fallen. S. 195.

⁴²² vgl. ebd. S. 197.

⁴²³ vgl. im Folgenden ebd. S. 201f.

⁴²⁴ ebd. S. 211.

womit ihre unabdingbare Beschränktheit wenigstens negativ überwunden wird.“⁴²⁵

Nef erkennt in diesem romantisch modifizierten Aus-der-Rolle-Fallen, wie es in ›Prinz Zerbino‹ durchgeführt wird, eine Gestaltung des Prinzips der romantischen Ironie.

Die von Schlegel formulierte Charakterisierung des Konzepts als „steter Wechsel von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung“⁴²⁶ finde sich hier umgesetzt.

Einerseits in der Überschreitung der Perspektive im Verweis auf ein Unendliches, das Nef in der im Aus-der-Rolle-Fallen eingenommenen Metaperspektive der absoluten Rolle erkennt - während sich der weitere, für das dialektische Prinzip konstitutive Pol der Selbstannihilation im eben erwähnten Dilemma erfüllt, dass die Figuren in ihrem Aus-der-Rolle-Fallen zu keiner „maßgeblichere[n] Perspektive“⁴²⁷ gelangen können. „Zweck des Aus-der-Rolle-Fallens bei Tieck ist eigentlich gar nicht die Zerstörung der Illusion im Zuschauer - was letztlich doch einer Rückführung des Spiels auf eine gültigere Wahrheit gleichkäme -, sondern der beim Aus-der-Rolle-Fallen einer Figur sich vollziehende Standpunktwechsel, welcher zu einem umfassenderen Horizont führt; wir erkennen hierin ein Bild der dem Prinzip der romantischen Ironie gemäßen Flucht ohne Ende.“⁴²⁸

Diese Deutung Nefs erscheint zu undifferenziert: Der dialektische Aspekt der Selbstvernichtung kann kaum im Scheitern der Überschreitung des fiktiven Horizonts auf der bloß rhetorischen Ebene der Figurenrede angenommen werden.

Hier sei mit Strohschneider-Kohrs darauf verwiesen, dass diese Annihilation tatsächlich auch auf struktureller Ebene des dramatischen Stücks seine Verwirklichung finden muss, um wirklich von romantischer Ironie sprechen zu können.⁴²⁹

Damit wird gleichzeitig - ein bemerkenswertes Verbindungsmoment des Konzepts romantischer Ironie zur Illusionsstörung - auch die Ebene der Sekundärillusion gestört und die Illusionswirkung auf den Rezipienten nachhaltig beeinträchtigt.

Allerdings konstituiert sich Handlung im Drama zu einem gewichtigen Teil durch Figurenrede. Es stellt sich daher die Frage, ob in ›Prinz Zerbino‹ durch ein gehäuftes Auftreten der illusionsstörenden Technik des Aus-der-Rolle-Fallens auch die Struktur des Dramas beeinträchtigt erscheint.

⁴²⁵ ebd. S. 211.

⁴²⁶ Ath.-Fr. 51 – SCHLEGEL: Pros. Jugendschriften. Hrsg. v. Minor. 2. Bd. S. 211.

⁴²⁷ NEF: Das Aus-der-Rolle-Fallen. S. 201.

⁴²⁸ ebd. S. 202.

⁴²⁹ vgl. STROHSCHNEIDER-KOHRs: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. S. 290; S. 336.

Auch Peter Szondi betrachtet das im ›Zerbino‹ erfolgende spezielle Aus-der-Rolle-Fallen und die damit erfolgende Illusionsstörung als Gestaltung romantischer Ironie, da die Rolle sich hier nicht auf eine objektive Wirklichkeit reduziere, sondern im Selbstbewusstsein ihrer dramatischen Existenz potenziere. Durch diese „Übersetzung des Selbstbewußtseins ins Ästhetische wird die Dramenstruktur selbst mit betroffen“. ⁴³⁰

ZWISCHENERGEBNIS:

Das Aus-der-Rolle-Fallen ist dem Spiel-im-Spiel strukturell sehr ähnlich und findet sich daher auch immer wieder mit diesem gekoppelt.

In ›Prinz Zerbino‹ wird - mit Heimrich - eine romantisch modifizierte Form des Aus-der-Rolle-Fallens durchgestaltet, die nicht mehr eine objektive Wirklichkeit außerhalb des Stücks aktualisiert, sondern in die Fiktionalität hinein verweist - ermöglicht durch einen Bezugspunkt einer Verfasserinstanz oder in der allegorischen Konstituiertheit der Rolle. Diese nimmt dadurch eine ambivalente Position ein, sie weist eine inhärente Dialektik auf, indem sie gleichzeitig sowohl neben (in der absoluten Rolle) als auch in der Fiktion des Stücks verortet ist.

Das bereits für das Spiel-im-Spiel in Tiecks frühromantischen Stücken festgestellte Verschwimmen der Grenzen zwischen den einzelnen Fiktionsebenen, sowie Fiktion und Wirklichkeit findet sich auch hier umgesetzt und führt zur Störung von Illusion.

Was die Frequenz betrifft, so tritt dieses spezielle Aus-der-Rolle-Fallen bei Tieck durchaus häufig auf – und zwar sowohl auf der Ebene des inneren als auch des vermittelnden Kommunikationssystems. ⁴³¹

Die für das in ›Prinz Zerbino‹ festgestellte modifizierte Form des Aus-der-Rolle-Fallens nach rückwärts widerspricht Szondis Deutung einer darin erfolgenden Potenzierung der Rolle und stellt vielmehr eine Reflexion der Rolle, die auf sich selbst, in eine tiefere Schicht ihrer Existenz als absolute Rolle und fiktive Rolle, zurückverweist, dar.

Die damit anklingende Möglichkeit einer Umsetzung romantischer Ironie, die als Verweis auf ein Unendliches im Rückbezug auf sich selbst definiert werden kann, ist in den hier genannten Beispielen des Aus-der-Rolle-Fallens allerdings, obwohl Ernst Nef und Peter Szondi eine solche bereits hier erkennen möchten, nicht gegeben.

⁴³⁰ SZONDI: Friedrich Schlegel und die romantische Ironie. S. 410. Szondi betrachtet diese Selbstreflexion der Rolle als Manifestation des gespaltenen frührom. Ich zw. Endlichkeit und Unendlichkeit und driftet hier wohl etwas zu sehr ins Psychologische ab.

⁴³¹ Letzteres wurde bereits in Kapitel 3.6.2. thematisiert und hier ausgeklammert, aufgrund seiner besonderen strukturbildenden Funktion.

Dazu bedarf es, mit Strohschneider-Kohrs, in der Verwirklichung in der dramatischen Struktur selbst, die hier jedoch nicht gegeben ist: die Selbstreflexion bleibt im rein Rhetorischen.

An einer Stelle in Prinz Zerbino ist diese notwendige dramatische Verwirklichung auch wirklich umgesetzt – in der im folgenden Kapitel besprochenen Szene des Zurückdrehens des Stücks durch Zerbino.

3.6.5. Illusionszerstörung in Zerbinos Zurückdrehen der Handlung durch Sonderformen des Aus-der-Rolle-Fallens und des Spiels-im-Spiel

Der eindeutig massivste illusions(zer)störende Moment des gesamten Stücks ›Prinz Zerbino‹ liegt im Zurückdrehen der Handlung durch Zerbino und seinen Gefährten Nestor in der 4.Szene des 6.Aktes vor, weshalb auf diese Passage auch im folgenden Kapitel gesondert eingegangen werden soll.

Die Störung der Illusion vollzieht sich hier mittels einem besonderen Aus-der-Rolle-Fallen⁴³², sowie in einem Sonderfall des Spiels-im-Spiel. In der Typologie von Karin Vieweg-Marks sind hier Formen des fiktionalen, figuralen bzw. ebenso des diskursiven Metadramas gestaltet.

Roger Paulin veranlasst diese Passage sogar dazu, im Vergleich mit den beiden anderen Lustspielen ›Der gestiefelte Kater‹ und ›Die verkehrte Welt‹, hier den „radikalste[n] Bruch mit der Bühnenillusion“⁴³³ zu konstatieren und er kann im darin erfolgenden „filmartigen ›Zurückschrauben der Handlung‹“ bereits eine „Vorwegnahme des Surrealismus“ erkennen. Wenn das auch überzogen scheint, so ist diese Szene doch, was die Gestaltung von Illusionsstörung sowie romantischer Ironie betrifft, äußerst dicht.

Potentielle Selbstvernichtung in romantischer Modifikation des Aus-der-Rolle-Fallens:

Eine Art Vorstufe der hier gestalteten Illusions(zer)störung erscheint bereits in der 3.Szene des 2.Akts in ›Prinz Zerbino‹: Helikanus ist seines Lebens überdrüssig, er schiebt die Schuld dafür dem fiktiven Stück selbst zu und fällt ein vernichtendes Urteil über jenes Werk, dessen Teil er nicht mehr sein möchte:

Helikanus. Ich bin es satt, des eklen leeren Schauspiels,
Wo nichts zusammenhängt und nur Geschwätz
Die müß'gen Szenen füllt. Die Eitelkeit,
Der nicht'ge Uebermuth, Verstellung, Falschheit,
Und Langeweile, die als Narr im Stücke
Belust'gen soll, sind alle mir verhaßt.⁴³⁴

Auch hier ermöglicht die im Aus-der-Rolle-Fallen erfolgende Aktualisierung auf das Rollen-Ich eine Betrachtung des Stücks aus einer Metaperspektive außerhalb der

⁴³² zur romantischen Sonderform des Aus-der-Rolle-Fallens vgl. Kapitel 3.6.4.

⁴³³ PAULIN: Ludwig Tieck. S. 36.

⁴³⁴ Tieck: Prinz Zerbino. S. 72.

fiktiven Handlung, während die Figur aber gleichzeitig innerhalb dieser Fiktion verhaftet bleibt.⁴³⁵

Der ebenfalls aus autonomer Position erfolgende Verweis des Waldbruders auf den Verfasser und die damit einhergehende Möglichkeit einer Verbesserung des Stücks, vermögen Helikanus nicht wirklich zu trösten:

Waldbruder. So gehst du mitten aus dem Schauspiel fort,
Und zürnst dem Dichter, der nur in der Mitte
Die Tugend zu verkennen scheint; doch harre
Des Schlusses, den er dir noch vorbehält.⁴³⁶

Die Konstellation dieser Szene ist ähnlich jener, in der Prinz Zerbino die Handlung zurückdreht. Wie Helikanus möchte auch Zerbino das Schauspiel verlassen, während es hier allerdings nur bei einer rein rhetorisch geäußerten Möglichkeit bleibt⁴³⁷, erfolgt in der 4.Szene des 6.Akts die konsequente dramatische Durchführung dieser Ankündigung:

Strukturelle Annihilation in der romantischen Form des Aus-der-Rolle-Fallens:

Zerbino ist völlig verzweifelt und „*rasend*“⁴³⁸, weil die titelgebende Suche nach dem guten Geschmack bisher ohne Erfolg geblieben und sich als Desillusion entpuppt hat. Er möchte das Stück - und damit auch sich selbst als dessen Teil - vernichten, indem er es wieder zurückdrängt⁴³⁹.

Zerbino. [...] Durchdringen will ich durch alle Szenen 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.*⁴⁴⁰

An dieser Stelle verdeutlicht sich nochmals das bereits festgestellte spezifisch dialektische Aus-der-Rolle-Fallen der Figur, das sich in einer Spaltung in Rolle und absoluter Rolle⁴⁴¹ bzw. Rollen-Ich⁴⁴² manifestiert:

⁴³⁵ vgl. HEIMRICH: Fiktion und Fiktionsironie. S. 98-101.

⁴³⁶ Tieck: Prinz Zerbino. S. 72.

⁴³⁷ und damit eine Umsetzung des Prinzips der romantischen Ironie hier hinfällig wird.

⁴³⁸ Tieck: Prinz Zerbino. S. 328.

⁴³⁹ Wie genau dieses Zurückdrängen vorzustellen ist, geht aus dem Text nicht eindeutig hervor – Nestors Hinweis auf die „Maschine“ (ebd. S. 330) lässt ein Zurückkurbeln der Bühnenmaschinerie vermuten...

⁴⁴⁰ ebd. S. 329f.

Zerbino geht in Distanz zu seiner fiktiven Rolle und nimmt eine autonome Position⁴⁴³ außerhalb ein, indem er das Schauspiel vernichten möchte, bleibt aber gleichzeitig in der Fiktion verhaftet, wenn er darauf hinweist, dass die Zerstörung des Stücks auch ihn selbst als dessen Hauptfigur betreffen würde („*damit so unsre mühselige Existenz aufhöre, und das Gedicht, das uns elend macht, wie Spreu in die Lüfte verfliege*“⁴⁴⁴) Die ambivalente, dialektische Konstitution des Rollen-Ichs, welches sowohl autonom im Hinblick auf das Stück agieren kann, als auch durch Determination zu diesem geprägt ist, zeigt sich an der eben zitierten Stelle drastisch.⁴⁴⁵

Auch hier wendet sich das „Aus-der-Rolle-Fallen nach rückwärts“⁴⁴⁶: Zerbino tritt „hinter das Stück zurück“⁴⁴⁷ und betrachtet das Spiel aus der Metaposition der absoluten Rolle, womit allerdings gleichzeitig eine absurde Perspektive eingenommen ist: Denn die Betrachtung des Spiels von der absoluten Rolle her ist für die Bühnenfigur, die innerhalb der Handlung agiert, logisch nicht möglich:

Zerbino überschreitet hier im Aus-der-Rolle-Fallen den begrenzten Horizont seiner fiktiven Realität und aktualisiert die absolute Rolle, „indem er etwas, das zur Figur [...] gehört, das aber eben als Formales nicht Gegenstand ihres Bewusstseins sein kann“⁴⁴⁸, reflektiert. Diese Absurdität bewirkt komische dramatische Spannung sowie eine Störung der Illusion des Stücks.

Diese Rückwärtsbewegung im Aus-der-Rolle-Fallen von Prinz Zerbino (und des Stücks insgesamt) korrespondiert mit der analogen Bewegung von Zerbino, der das Stück ebenfalls ›zurück‹schraubt.

Zerbino kann durch sein hier erfolgreiches Aus-der-Rolle-Fallen und die damit eingenommene Position des autonomen Rollen-Ichs, das außerhalb bzw. neben dem Stück verankert ist, das Stück Szene um Szene rückwärts laufen lassen, sehr zur Verwunderung der darin vorkommenden Figuren:⁴⁴⁹

*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.*

⁴⁴¹ vgl. NEF: Das Aus-der-Rolle-Fallen. S. 196.

⁴⁴² vgl. HEIMRICH: Fiktion und Fiktionsironie. S. 96.

⁴⁴³ Rollen-Ich / absolute Rolle

⁴⁴⁴ Tieck: Prinz Zerbino. S. 329f.

⁴⁴⁵ HEIMRICH: Fiktion und Fiktionsironie. S. 100f.

⁴⁴⁶ NEF: Das Aus-der-Rolle-Fallen. S. 196.

⁴⁴⁷ ebd. S. 196.

⁴⁴⁸ ebd. S. 199.

⁴⁴⁹ vgl. HEIMRICH: Fiktion und Fiktionsironie. S. 104.

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.⁴⁵⁰

Die von Paulin aufgestellte Analogie zum filmartigen Zurückspulen der Handlung ist nur bedingt richtig, denn die anderen Figuren zeigen, obgleich sie die dem Zurückgehen des Stücks unwillkürlich folgen müssen, durchaus Bewusstsein darüber.

Die Rollen sind zwar - wie Heimrich anmerkt - marionettenhaft mit dem Stück als Ganzes verknüpft, ein Zurückdrehen bewirkt daher auch, dass es den Waldbruder „in den Gliedern“ reißt und er „in Gedanken alle [seine] [...] vorigen Reden rückwärts sprechen“ sowie Helikanus erneut seiner bereits überwunden geglaubten psychischen Krisensituation gedenken muss⁴⁵¹. Die Figuren sind determiniert, müssen sich dem Willen der aus-der-Rolle-fallenden Hauptfigur Zerbino beugen:

Waldbruder. Kerls, was macht Ihr denn?

Nestor. Bagatell, 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.⁴⁵²

Gleichzeitig ist ihnen wiederum ein distanzierendes, bewusstes Moment eigen - sie sind über das Zurücklaufen des Stücks „verwundert“⁴⁵³ und überlegen als Gegenmaßnahme „von der andern Seite [zu] drehen“, um Zerbino an seinem fatalen Plan zu hindern.⁴⁵⁴ Dadurch würde allerdings, wie Helikanus anmerkt, die Handlungszeit »einfrieren«⁴⁵⁵: „so bleiben wir stehn und kommen nicht vor-, nicht rückwärts.“⁴⁵⁶

Indem das Stück hier seine Zeitlichkeit thematisiert, enthebt es sich „dem normalen Zeitbewußtsein in eine irrealen Sphäre“⁴⁵⁷.

Die „Rollen existieren sozusagen »in dem Stück«, nicht »von dem Stück«“⁴⁵⁸.

Diese Position ermöglicht es Helikanus und dem Waldbruder auch, ebenfalls aus der Rolle zu fallen und auf die realen Zuschauer zu verweisen:

⁴⁵⁰ Tieck: Prinz Zerbino. S. 331f.

⁴⁵¹ „Mir geht es nicht anders, ich bin schon längst wieder hinter dem Gedanken, mir das Grab zu wünschen, zurück.- Die Kerls drängen immer gewaltsamer, Lila kömmt schon mir frischer Kraft in meine Phantasie zurück.“ ebd. S. 331.

⁴⁵² ebd. S. 330f.

⁴⁵³ ebd. S. 330.

⁴⁵⁴ vgl. HEIMRICH: Fiktion und Fiktionsironie. S. 102.

⁴⁵⁵ Zumindest für die im Stück aufgestellte fiktive Handlungslogik

⁴⁵⁶ Tieck: Prinz Zerbino. S. 331.

⁴⁵⁷ Tieck: Die verkehrte Welt. Hrsg. v. Karl Pestalozzi. S. 125.

⁴⁵⁸ HEIMRICH: Fiktion und Fiktionsironie. S. 102.

Helikanus. Es ist eine Schande, statt daß das Stück nun sänftlich zu Ende gehen sollte, müssen die Zuschauer das sogar noch zum zweitenmale hören und sehn, was ihnen schon beim erstenmale zuwider war.

Wie bereits in Kapitel 3.6.2. aufgezeigt, zieht sich der apologetische selbstparodierende Gestus in ›Prinz Zerbino‹ durch das ganze Stück.

Korrelation der aus der Rolle fallenden Figur zu einem Verfasser:

Auf Hilferufe von Helikanus und Waldbruder hin tritt schließlich der Verfasser auf:

Der Verfasser tritt herein.

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.⁴⁵⁹

Hier manifestiert sich nochmals die im vorangegangenen Kapitel erwähnte epischen Korrelation des romantischen Rollen-Ichs zum Stück in Bezug auf eine Verfasser-Funktion, die nicht nur in der Reflexion der Verfasserinstanz auf Ebene der Figurenrede erfolgen kann, sondern auch durch ein Auftreten des Verfassers als Rolle selbst. Die eigentümlich narrative Bedingtheit dieser Konstellation wird deutlich, wenn der Dichter Zerbino als Person und nicht als Schauspieler anspricht, aber gleichzeitig auf dessen Determiniertheit durch seine Verfasserschaft verweist:⁴⁶⁰ „[...] dazu wurden Sie gar nicht angelegt.“⁴⁶¹

Sonderfall des Spiels-im-Spiel: „Ein Ding ohne Namen“:

Zerbino bleibt indes unwillig und widersetzt sich dem Dichter, sodass sich dieser genötigt sieht zur Verstärkung weitere Produktions- und Rezeptionsinstanzen herbeizurufen: Leser, Setzer und Kritiker treten - kurioserweise, wie der Nebentext vermerkt, „mit Lanzen bewaffnet“⁴⁶² - auf⁴⁶³:

Verfasser. Hier, meine Freunde, seht ein ganz neues Schauspiel; der Held meiner Tragödie ist unbändig geworden; er meint, das ganze Stück soll wieder in sein Nichts zurückkehren.⁴⁶⁴

⁴⁵⁹ Tieck: Prinz Zerbino. S. 332.

⁴⁶⁰ vgl. dazu HEIMRICH: Fiktion und Fiktionsironie. S. 98-99.

⁴⁶¹ Tieck: Prinz Zerbino. S. 332.

⁴⁶² ebd. S. 333.

⁴⁶³ wohl ein intertextueller Verweis auf den von Ludwig Tieck hochgeschätzten und übersetzten ›Don Quixote von la Mancha‹ von Miguel de Cervantes.

⁴⁶⁴ Tieck: Prinz Zerbino. S. 333.

Der Verweis des Verfassers auf „ein ganz neues Schauspiel“ ist bezeichnend. Durch das von Zerbino initiierte Zurückkurbeln der Handlung eröffnet sich tatsächlich eine neue Spiel- bzw. Fiktionsebene: Neben bzw. mit dem Aus-der-Rolle-Fallen erscheint hier eine Sonderform des Spiels-im-Spiel.⁴⁶⁵

Die Fiktionalität des „normalen“ Handlungsablaufs wird unterbrochen, indem auf einer sekundären Fiktionsebene die vorangegangene Handlung - durch Zurückdrehen des Stücks - nochmals gespiegelt eingebettet und nach rückwärts abgespult wird.

Diese Sonderform des hier auftretenden Spiels-im-Spiel ermöglicht sich durch den Ankerpunkt der Rolle außerhalb der eigentlichen Fiktion des Stücks, aufgrund der Existenz der Rolle des Zerbino sowohl im Stück, als auch neben diesem.⁴⁶⁶

Durch den zurücklaufenden Handlungsengang des Stücks entwickelt sich eine besondere Form des Spiels-im-Spiel, als Spiel einer Rolle, welche neben dem Stück verankert ist. Die Figuren spielen hier ein Stück über das Stück selbst, ein „Schauspiel seiner selbst“ - Heimrich spricht treffend von der Realisierung eines „Transzendentaldrama[s]“⁴⁶⁷.

Dieses Abspielen des Stücks nach rückwärts erfolgt, wie erwähnt, in modifizierter Form, können doch die Figuren die Merkwürdigkeit des zurückgehenden Stücks bewusst reflektieren. Die Handlung wird nicht eins-zu-eins wieder zurückgedreht, sondern es entsteht ein genuin neues Spiel⁴⁶⁸, das sich unter anderem auch durch die Interaktion der darin nun neu auftretenden Figuren der Produktions- und Rezeptions-sphäre ergibt:

Die im Stück erscheinenden Figuren Verfasser, Leser, Kritiker und Setzer sind zwar fiktive Rollenfiguren, reflektieren aber ihre realen Analogien des Gesamtstücks.⁴⁶⁹

Die durch diese Reflexion (auf der Ebene des Rollenspiels) erfolgende Charakterisierung des Werks als literarisches Artefakt⁴⁷⁰ (verfasst durch einen realen Dichter sowie

⁴⁶⁵ bzw. mit Heimrich, eines „Stücks im Stück“ - HEIMRICH: Fiktion und Fiktionsironie. S. 103; Das verdeutlicht auch die bereits thematisierte enge strukturelle Verbindung von Aus-der-Rolle-Fallen und Spiel-im-Spiel – siehe Kap. 3.6.4.

⁴⁶⁶ was durch ihre bereits in Kap. 3.6.4. angeführte allegorische Konzeption sowie Korrelation zu einem außerhalb des innerdramatischen Handlungszusammenhangs angesiedelten Verfassers möglich ist - vgl. dazu HEIMRICH: Fiktion und Fiktionsironie. S. 104.

⁴⁶⁷ ebd. S. 105.

⁴⁶⁸ wie Zerbino festhält: „Ein Ding ohne Namen“ - Tieck: Prinz Zerbino. S. 330.

⁴⁶⁹ vgl. dazu auch PFISTER: Das Drama. S. 299.

⁴⁷⁰ vgl. MÜLLER: Die Ironie. S. 73.: durch das Auftreten jener produzierenden Instanzen, die Müller als „Theatermacher“ beschreibt, wird die Handlung „unausgesetzt als Artefakt [Hervorheb. Müller] stilisiert“, womit verhindert wird, „daß das reale Publikum in eine Illusion hineinfindet.“ - S. 73.

verschiedene Produktions- und Rezeptionsprozesse durchlaufend) wird durch die fiktiven Instanzen bewusst vor Augen geführt. Resultat ist eine Störung der Illusion.

Die Intention Zerbinos, das Spiel wieder an den Anfang zurückzuführen und damit auszulöschen („*das ganze Stück soll wieder in sein Nichts zurückkehren*“) wird von den in einem autonomen Rollenspektrum angesiedelten Figuren - Verfasser, Setzer, Kritiker und Leser - zu verhindern gesucht und in seiner Absurdität kritisiert.

So verweist beispielsweise der Setzer auf die bereits erfolgte materielle Produktion des Stücks: „*Ist pur unmöglich, denn die ersten Bogen sind schon abgedruckt.*“⁴⁷¹

Der Kritiker verriß das Stück, äußert, er „*denke den Aberwitz gehörig zu züchtigen*“⁴⁷² und fordert den Verfasser auf, seinen völlig verrückt agierenden, aus der Rolle gefallen Charakter wieder in den Griff zu bekommen:

Kritiker. Greifen Sie den Unsinnigen nur dreist an, Herr Verfasser, daß er wieder zu seiner alten Schuldigkeit zurückkommt.

Verfasser. Ach lieber Gott, ich fürchte mich gar zu sehr vor tollen Leuten.

Kritiker. Dann hätten Sie Ihr Schauspiel gar nicht anfangen müssen.

Während der Verfasser vor seiner Hauptfigur Zerbino, die ihm wie er gesteht „*über den Kopf*“⁴⁷³ gewachsen ist, zurückschreckt, zeigt der Leser, naturgemäß an „*das Gräßliche gewohnt*“⁴⁷⁴, in der Annäherung an Zerbino keine Furcht. In eigenem Interesse versucht er einen Weitergang der Handlung zu erwirken, „*damit man nachher weiß, wie es geworden ist*“.

Alles Zureden stößt bei Zerbino jedoch auf taube Ohren, er weigert sich weiterhin das schlechte Stück fortzusetzen und beruft sich dabei auf andere literarische Beispiele:

Zerbino. Es ist ja das erstemal nicht, daß sich ein Held gegen den Verfasser empört hat.

Kritiker. Es ist aber doch niemals so sehr zur Sprache gekommen, dieser Anstoß wäre gar zu himmelschreiend.⁴⁷⁵

In seiner Rebellion nimmt hier Zerbino eine autonome Rollenposition ein und aktualisiert die Rolle in ihrer literarischen Wirklichkeit.

Tatsächlich findet sich das Motiv der mit ihrem Verfasser hadernden Rolle auch anderswo, sowohl im ›Zerbino‹ selbst wie auch in anderen Stücken Tiecks⁴⁷⁶,

⁴⁷¹ Tieck: Prinz Zerbino. S. 333.; vgl. dazu Hewett-Thayers Anmerkung, dass Tiecks Stück ›Prinz Zerbino‹ kurioserweise ebenfalls bereits gedruckt wurde, bevor Tieck dieses überhaupt noch fertig gestellt hatte – Hewett-Thayer: Tieck's Revision of His Satirical Comedies. S. 147.

⁴⁷² Tieck: Prinz Zerbino. S. 335.

⁴⁷³ ebd. S. 335.

⁴⁷⁴ ebd. S. 334.

⁴⁷⁵ ebd. S. 335.

der Romantik und darüber hinaus. Die Fiktionalität des Stücks selbst, sein literarischer Status, wird durch diese Äußerung bewusst.

Durch den expliziten Hinweis der Figur des Kritikers – „*Es ist aber doch niemals so sehr zur Sprache gekommen*“ – erfolgt eine nochmalige Potenzierung dieses illusionsstörenden Moments – der Illusionsbruch erscheint hier markiert und verstärkt sich.

Nachdem sein Plan das Stück weiter zurückzudrehen durch die auftretenden fiktiven Produktionsinstanzen vereitelt werden konnte, wirft Zerbino den Verfasser zu Boden und versucht aus dem Stück zu laufen. Dem zuvor erfolgten Versuch, das Stück durch ein Zurückdrehen zu annihilieren, wird nun eine Bewegung in die andere Richtung, nach vorwärts aus dem Stück hinaus, entgegengesetzt.⁴⁷⁷

Kritiker, Setzer und Leser eilen hinterher, um die Hauptfigur wieder ins Spiel zu holen und damit das Stück selbst zu retten – nachdem der Dichter dazu sichtlich nicht mehr in der Lage ist.

Der Verfasser erscheint zwar im Stück als autonome Rollen-Instanz, durch den die Figuren in gewisser Weise determiniert sind: Das verdeutlicht u.a. jene Stelle, in welcher der Waldbruder, vom Verfasser aufgefordert, „*einige Verse des Trostes*“⁴⁷⁸ zu sprechen, meint: „*Sie wissen ja am besten, woher meine Verse kommen, und wenn Sie selber lahm sind, getrau ich mir keine Sylbe auszusprechen.*“⁴⁷⁹

Seine machtvolle Position wird aber gleichzeitig auch untergraben, er hat seine Figuren nicht wirklich ›im Griff‹, wie der Zwischenfall um die toll gewordene Hauptfigur Zerbino, die den Verfasser buchstäblich zu Fall bringt, verdeutlicht.

Diese Diskrepanz in der Rollenkonzeption birgt komische Spannung.

Zerbino kann schließlich an seiner Flucht aus dem Stück gehindert werden, vor allem durch die Mithilfe der Rezeptions-Instanzen:

Kritiker und Leser verweisen auf ihre notwendige, wesentliche Funktion für das Stück in einer Äußerung, die man als poetologischen Kommentar betrachten kann:

Kritiker. Wenn ich bei dieser Scene nicht geholfen hätte, wäre sie nie zu Ende gekommen. (Ab.)
Leser. So müssen wir den Verfasser in jedem seiner Werke helfen. (Ab.)

⁴⁷⁶ zB. in ›Prinz Zerbino‹ etwa ansatzweise in der Auflehnung der Figur des Helikanus gegen das Stück - Tieck: Prinz Zerbino. S. 72. (siehe Kap. 3.6.5.), in der ›Verkehrten Welt‹ am Anfang des Stücks in der Rebellion der Figuren gegen ihre Rollenfunktionen, die ein völlig Spiel in völliger Verkehrung bewirkt.

⁴⁷⁷ vgl. HEIMRICH: Fiktion und Fiktionsironie. S. 101: verweist auf eine ähnliche Konstellation in Eichendorffs ›Meyerbeth‹, bei der die Figur ebenfalls nach vorne aus dem Stück flüchtet.

⁴⁷⁸ Tieck: Prinz Zerbino. S. 336.

⁴⁷⁹ ebd. S. 336.

Im finalen Kampf gelingt es dem Verfasser endlich, seine Hauptfigur zu bezwingen und Zerbino verspricht das Stück artig zu Ende zu spielen:

Verfasser. Victoria! Victoria! – Herr Leser, Herr Setzer, hier haben wie den unnatürlichen Bösewicht, der sich gegen mein Schauspiel verschworen hatte. Bringt Stricke her! – So! – Willst Du nun artig sein?

Zerbino. Ich sehe, daß es mein Schicksal durchaus so will. *(Er wird fortgeführt.)*

Verfasser. Adieu meine Herren! – dem Himmel sei Dank, daß es noch so abgelaufen ist. – Jetzt soll auch sogleich das Ganze seine baldige Endschaft erreichen, eh’ er zum zweitenmal auf solche Streiche fällt, denn die Verzweiflung wirkt oft wunderbar. *(Geht ab.)*⁴⁸⁰

Gestaltung romantischer Ironie:

Das von Bernhard Heimrich speziell für diese Szene herausgestellte Vorliegen eines „Transzendentaldramas“⁴⁸¹ evoziert bereits eine Verbindung mit romantischer Ironie (als Manifestation romantischer Transzendentalpoesie).

Das Zurückkurbeln der Handlung durch Zerbino bewirkt eine – für die romantische Ironie bezeichnende – dramatisch durchgestaltete Reflexion des Stücks selbst durch dessen Negierung bzw. Aufhebung.

Beide für das Prinzip romantischer Ironie notwendigen dialektischen Pole – von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung⁴⁸² finden sich hier gestaltet:

Indem Zerbino das Stück selbst vernichten möchte, führt er dessen Essenz besonders plastisch vor Augen. Damit erscheint jener Gedanke Solgers von der Manifestation künstlerischer Ironie just im Moment ihres Auslöschens.⁴⁸³ Das Stück konstituiert sich in seiner Annihilation als autonomes Kunstwerk: „das Bewußtsein, daß es um nichts als ein ›Stück‹ geht, ist die vis motrix der Szene und Handlung“⁴⁸⁴.

Mit dem Auftreten der Produktions- und Rezeptionsinstanzen auf fiktiver Ebene (Verfasser, Setzer, Kritiker, Leser) wird eine weitere Forderung romantischer Ironie thematisiert, im Sinne der Transzendentalpoesie im Werk Produkt und Produzierendes mit darzustellen. Zwar geht mit einem bloßen Auftreten dieser Figuren nicht per se eine Verwirklichung romantischer Ironie einher – im diesem Falle kann dieser Aspekt aber durch seine Verknüpfung mit dem besonderen Spiel-im-Spiel dramatisch wirksam werden.

⁴⁸⁰ ebd. S. 337f.

⁴⁸¹ HEIMRICH: Fiktion und Fiktionsironie. S. 105.

⁴⁸² diese Dialektik manifestiert sich auf anderer Ebene als Verweis auf das Unendliche im reflektierenden Rückbezug auf die Beschränktheit des eigenen Werks.

⁴⁸³ vgl. ROSELT: Die Ironie des Theaters. S. S. 66. Siehe oben Kapitel 2.1.9.

⁴⁸⁴ STROHSCHNEIDER-KOHR: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. S. 330.

Auch Ingrid Strohschneider-Kohrs erkennt in dieser Szene die einzig (!) vorliegende Gestaltung romantischer Ironie in ›Prinz Zerbino‹.

Während die im Stück stets präsente Selbstreflexion von literarischem Bewusstsein andernorts in reinem bloß rhetorischen Raisonement erscheint und das dramatische Moment völlig erstickt, kommt es an dieser Stelle endlich zu einer dramatischen Verlebendigung ins Spiel, zu einer Durchgestaltung, die sich auch auf die dramatische Struktur selbst auswirkt. Damit ist jene für das Konzept romantischer Ironie notwendige Erfassung des gesamten Stücks, der für das Drama konstitutiven Elemente, erfüllt. Die Fiktionsnennung wird hier „in nochmaliger Verkehrung [...] zu naiver Bühnenrealität“ umgeformt und bewirkt dadurch „eine Selbstaufhebung der Fiktionsnennung“⁴⁸⁵.

An dieser Stelle sei nochmals auf die damit korrespondierende für das Stück bezeichnende Bewegung zurück in sich selbst, in die Fiktionalität hinein, verwiesen. Strohschneider-Kohrs kann jedoch in ›Prinz Zerbino‹ nur in dieser Szene eine Verwirklichung künstlerischer Ironie als Spielprinzip, dem alle anderen satirischen, etc. Elemente untergeordnet werden erkennen – „überall sonst in Tiecks ›Zerbino‹ herrscht neben Formen nach der Manier von Gozzis Märchendramen und neben Farcen- und Possenszenen die Satire und die Allegorie.“⁴⁸⁶

ZWISCHENERGEBNIS:

In der hier besprochenen Szene des Zurückdrehens der Handlung durch Zerbino liegt eindeutig Illusionsstörung vor – diese entfaltet sich in einer romantisch modifizierten Form des Aus-der-Rolle-Fallens und gleichzeitig sich etablierenden Sonderform des Spiels-im-Spiel, die mit Heimrich als „Transzendentaldrama“⁴⁸⁷ bezeichnet wurde. Voraussetzung für beide Formen ist eine Existenzmöglichkeit der Rolle sowohl *in* als auch *neben* dem Stück, letztere ermöglicht ein ›sich-Ausklinken‹ aus der Handlung und damit Zurückdrehen des Stücks.⁴⁸⁸

Die Szene verstößt gleich gegen mehrere Illusionsprinzipien (Anschaulichkeit, Sinnzentriertheit, Perspektivität, Mediumsadäquatheit, Celare Artem) – Illusionszerstörung kann infolgedessen klar konstatiert werden.

⁴⁸⁵ ebd. S. 330.

⁴⁸⁶ ebd. S. 332.

⁴⁸⁷ HEIMRICH: Fiktion und Fiktionsironie. S. 105.

⁴⁸⁸ vgl. ebd. S. 105.

Die hier erfasste Störung erscheint mit ihrer Situiertheit im letzten, 6. Akt im Hinblick auf den Werkkontext an jener markanten Position traditionell konzentriertester Spannung, kurz vor der Auflösung des dramatischen Handlungsgeschehens.⁴⁸⁹

Die in der Szene vorliegende Illusionszerstörung vollzieht sich sowohl auf Ebene der Primär- als auch jener der Sekundärillusion, betrifft doch Zerbinos Zurückdrehen der Handlung auch die formale Struktur des gesamten Werks - eine Kompensierung der Störung auf Ebene des Gesamtstücks und damit einhergehend eine Abfederung in der Sekundärillusion ist dementsprechend nicht gegeben.

Für diese Szene kann eine Auffälligkeit der formalen Vermittlungsstruktur, sowie damit einhergehend, eine Entwertung der Geschichtsebene konstatiert werden - jene Parameter, die Werner Wolf als Obergruppen illusionsstörender Verfahren kennzeichnet⁴⁹⁰.

Weiters konnte in dieser Passage des Zurückdrehens der Handlung durch Zerbino eine Gestaltung des Prinzips der romantischen Ironie festgestellt werden, da hier die Selbstreflexion mit ihrem dialektischen, gleichermaßen konstituierenden als auch annihilierenden Moment auch in der dramatischen Form Umsetzung gefunden hat.

Die Analyse in Kindlers Literaturlexikon geht davon aus, in dieser Szene sogar die einzige Illusionsstörung des gesamten Stücks zu erkennen: die „Illusion bleibt gewahrt bis zu dem Punkt, wo der Darsteller des Zerbino aus der Rolle fällt und das Theater als Theater parodiert.“⁴⁹¹

Diese Interpretation gründet wohl auf einer zu engen Definition von Illusionsstörung als Störung der Sekundärillusion, welche für die vorliegende Arbeit, in Übernahme der Definition Werner Wolfs, als wenig produktiv abgelehnt wurde.⁴⁹²

Interessanterweise verdeutlicht sich dadurch aber eine Verknüpfung zwischen dem Vorliegen von Sekundärillusion und der Gestaltung von romantischer Ironie, beide Phänomene korrespondieren miteinander und bilden folglich das gesuchte Verbindungselement.

⁴⁸⁹ Selbst wenn die Struktur des Werks durch seine Episodenhaftigkeit durchaus der offenen Form entspricht (vgl. Klotz offene und geschlossene Formen) so ist damit auch in diesem Fall eine markante Position gekennzeichnet.

⁴⁹⁰ siehe Kapitel 2.2.4.2.

⁴⁹¹ Kindlers Literaturlexikon. S. 585.

⁴⁹² Nebenbei ist die Formulierung, das Theater werde hier als Theater parodiert, sehr unpräzise – liegt doch, wie u.a. in Kap. 3.6.1. herausgestellt, in ›Prinz Zerbino‹ keine Thematisierung der Theater-, sondern der Literaturwelt vor, wie auch die in dieser Szene auftretenden genuin narrativen Figuren des Setzers, Lesers und Kritikers verdeutlichen.

3.6.6. Szenischer Kontrast

In ›Prinz Zerbino‹ scheint der szenische Kontrast zum wichtigsten Kompositionsprinzip erhoben: Prosa und Vers, Idylle und Realismus, Scherz und Ernst, etc. wechseln einander in raschem Tempo ab, alle möglichen Gattungsarten werden in den Handlungs-(un-)zusammenhang eingebunden, sodass das Stück darüber seine Kohärenz verliert. Wie Strohschneider-Kohrs anmerkt, hat Tieck selbst offenbar diesen Wechsel als Umsetzung romantischer Universalpoesie und Ironie missverstanden.⁴⁹³

Durch den szenischen Kontrast an sich verwirklicht sich jedoch keinesfalls romantische Ironie, wie dies etwa Raymond Immerwahr behauptet, der nur dieses kontrastierende Stilmittel als Gestaltungsmöglichkeit romantischer Ironie gelten lässt.⁴⁹⁴

Das würde eine zu weite und undifferenzierte Fassung des Ironie-Begriffs implizieren⁴⁹⁵ – des Weiteren verdeutlicht sich hier, dass Tieck nicht als theoretische Gewährsperson für das Konzept romantischer Ironie herangezogen werden kann.⁴⁹⁶

Weniger eindeutig fällt hingegen die Beantwortung der Frage aus, ob mit dem Vorliegen kontrastierender Handlungselemente in ›Prinz Zerbino‹ auch eine nennenswerte Durchbrechung der Illusion einhergeht.

Die konkrete Entscheidung darüber muss stärker von den beiden ›Filtern‹ werkimerner und -externer Faktoren abhängig gemacht werden – wobei an dieser Stelle nur auf die auch aus dem Text erschließbaren Faktoren eingegangen werden soll:

Was die Frequenz betrifft, so erscheint in ›Prinz Zerbino‹ der szenische Kontrast (wie bereits angemerkt) etwa im Wechsel von Vers- und Prosa-Passagen, etc., dermaßen gehäuft, dass bereits mit Werner Wolf eine Auffälligkeit der Vermittlung konstatiert werden kann. Die damit verbundene Störung von Illusion rührt aus der vorliegenden Rezeptionserschwerung her: so verhindert die auffällige formale Verfasst-

⁴⁹³ vgl. STROHSCHNEIDER-KOHRs: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. S. 286. vgl. auch Ludwig Tieck: Die verkehrte Welt. Hrsg. v. Karl Pestalozzi. S. 110: „Der Ironiebegriff hat sich aus der Spannung von Ursprung und Ziel gelöst, ist statisch geworden und bezeichnet für Tieck nur noch den Wechsel von Scherz und Ernst.“ – S. 110.

⁴⁹⁴ vgl. IMMERWAHR: The Esthetic Intent of Tieck's Fantastic Comedy. S. 97f.

⁴⁹⁵ vgl. STROHSCHNEIDER-KOHRs: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. S. 286.

⁴⁹⁶ vgl. ebd. S. 146. vgl. auch M. JOACHIMI: Die Weltanschauung der Romantik. Jena 1905. S. 182: „Und der Grund, warum so viel Verkehrtes noch immer über die wichtigsten Sätze der romantischen Aesthetik in Umlauf gesetzt wird, ist wohl zum Teil darin zu suchen, daß immer wieder zu Tiecks Kritischen Schriften gegriffen wird [...]“ – S. 182. vgl. auch PRANG: Die romantische Ironie. S. 35: Prang verweist ebenfalls darauf, dass Tieck „in keiner Weise ein systematischer Denker war [...] [und] seine Bemerkungen zur Ironie durch ihre Widersprüchlichkeit oder Variationsbreite eher verwirrend als klärend“ (ebd. S. 35) gewirkt haben.

heit des Stücks eine adäquate Aufnahme durch den Rezipienten, dessen Interesse sich an dieser Struktur schnell erschöpft.

Auch eine besondere Markiertheit der kontrastierenden Elemente verstärkt die auftretende Durchbrechung der Illusion:

Das verdeutlicht im 5. Akt, 4. Szene die Begegnung Nestors mit einem Schäfer, die nicht nur Anlass zu parodistischen Seitenhieben auf die Gattung der Schäferdichtung bietet, sondern diese auch in der formalen Struktur – mit Hinweis auf deren Unwahrscheinlichkeit - reflektiert.

Der (unnatürliche) szenische Kontrast von Vers und Prosa wird von Nestor explizit sprachlich reflektiert und erscheint damit in besonders markierter Position:

Nestor. Wie ist mir denn? – Schon vorher merkt' ich so was: -
Wollt Ihr den seltnen Garten wohl besuchen? [Hervorheb. Tieck]
Ihr sprecht ja wohl gar in sogenannten Jamben?
[...] So müßt Ihr toll, so müßt Ihr närrisch sein,
Denn das ist gänzlich gegen die Natur!⁴⁹⁷

Durch die sprachliche Exponiertheit des hier vorliegenden szenischen Mittels erscheint die Störung der Illusion reflektiert und damit intensiviert.

Resümierend kann festgestellt werden, dass das in ›Prinz Zerbino‹ angewandte Mittel des szenischen Kontrasts zwar keine Umsetzung romantischer Ironie markiert, aber durch ihr gehäuftes, teils besonders markiertes Auftreten eine Störung der Illusion des Stücks bewirkt – aufgrund der damit verbundenen formalen Auffälligkeit.

Gleichzeitig verdeutlicht sich damit eine Durchbrechung der Illusion infolge der Explizierung der damit einhergehenden Unwahrscheinlichkeit, auf die im Folgenden noch kurz eingegangen werden soll.

⁴⁹⁷ Tieck: Prinz Zerbino. S. 248.

3.6.7. Illusionsstörung durch Unwahrscheinlichkeiten auf Inhaltsebene

So nahe liegend eine Desillusionierung durch inhaltliche Faktoren, die gegen das Prinzip der Wahrscheinlichkeit verstoßen, auch ist,⁴⁹⁸ ihr Vorliegen lässt sich in der Analyse weniger leicht feststellen.

Wie bereits für den szenischen Kontrast angemerkt, ist auch hier die Entscheidung über eine auffällige Störung von Illusion vor allem von textexternen (Rezipient und Kontext) und -internen Faktoren abhängig.

Allgemein ist allen inhaltlichen Konstellationen, die analogen Inhaltsstrukturen der lebensweltlichen Wahrnehmung nicht entsprechen, ein illusionsgefährdendes Moment inhärent. Jedoch stören nicht unbedingt alle unwahrscheinlichen Motive die Illusion, so gilt es etwa werkexterne kontextuelle Faktoren wie jene der „Gattungs- und Schreibweisekonventionen“⁴⁹⁹ zu berücksichtigen⁵⁰⁰.

Das desillusionierende Moment der Darstellung sprechender Tiere in ›Prinz Zerbino‹, aber auch im ›Gestiefelten Kater‹ etwa, kann möglicherweise von der Gattungserwartung eines Märchenspiels kompensiert werden.

Die dafür erforderliche Rezeptionshaltung wird etwa im ›Gestiefelten Kater‹ explizit vom Dichter thematisiert:

Dichter. 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 alles, was Sie von Rezensionen gelesen haben. [...] Kurz, Sie hätten wieder zu Kindern werden müssen.⁵⁰¹

Das fiktive Publikum im ›gestiefelten Kater‹, wie auch in ›Prinz Zerbino‹ (in der Marionettentheaterszene) widersetzt sich jedoch einer solchen, der Gattung entsprechenden Aufnahme des Stücks und fordert vielmehr – ein satirischer Seitenhieb auf Gottsched – Wahrscheinlichkeit. Entsprechend löst der Umstand unwahrscheinlicher Figurenzeichnung hier Konsterniertheit aus.⁵⁰²

Auch in ›Prinz Zerbino‹ finden sich unwahrscheinliche Elemente im Bezug auf Inhalt und Figurenkonzeption:

⁴⁹⁸ Am Rande wurde bereits bei der Thematisierung anderer illusionsstörender Techniken auf diese Momente eingegangen: etwa an jener Szene in der Marionettentheater-Szene von ›Prinz Zerbino‹, in der das fiktive Publikum die Unnatürlichkeit der Darstellung bekrittelt.

⁴⁹⁹ Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. S. 311.

⁵⁰⁰ die sich noch eher erfassen lassen als individuelle rezipientenseitige Faktoren, z.B. Illusionsbereitschaft, etc.

⁵⁰¹ Tieck: Der gestiefelte Kater. S. 61f.

⁵⁰² ebd. S. 11. „Die Kunstrichter (im Parterre). – Der Kater spricht? – Was ist denn das? Fischer. Unmöglich kann ich da in eine vernünftige Illusion hineinkommen.“

Sprechende Tiere (Kater Hinz, der auf der Karriereleiter zum Minister aufgestiegen ist und Hund Stallmeister, der ebenfalls den Posten des Oberschulmeisters ausfüllt), sich mitteilende Naturelemente und Möbel in der Szene des Gartens der Poesie, etc. haben hier primär satirische Funktion.

Auch hier wird in manchen Passagen auf diese Unnatürlichkeiten im Stück explizit hingewiesen. Eine Entscheidung, ob damit eine besonders erwähnenswerte Desillusionierung einhergeht, muss jedoch immer für den konkreten Einzelfall erfolgen. Ausgeschlossen werden kann an dieser Stelle hingegen ein damit gestaltetes Vorliegen romantischer Ironie, da es sich um bloß inhaltliche Elemente handelt und keine Reflexion in der dramatischen Struktur erfolgt - auch wenn Tieck selbst diese inhaltlichen Reflexionen, wie Helmut Prang darlegt, durchaus dem romantischen Ironie-Prinzip zugeordnet hat⁵⁰³.

⁵⁰³ PRANG: Die romantische Ironie. S. 36.

3.6.8. Reflexion der Literarizität des Stücks durch intertextuelle Elemente - Adaptives Metadrama

Diese Möglichkeit, die Karin Vieweg-Marks als adaptives Metadrama den Techniken der Desillusionierung subsumiert, soll hier nur kurz thematisiert und nicht ausführlicher behandelt werden - stellt dieses Phänomen doch, wie bereits angemerkt, ein zu weites Gebiet dar, um an dieser Stelle angemessen berücksichtigt zu werden.

Weiters markiert Illusionsstörung durch intertextuelle Verweise ein klar außerhalb des konkreten Textes verortetes Phänomen potenzierteter Literarizität.

Illusionsstörung erfolgt hier in der Bewusstmachung der Literarizität des Stücks durch Bezüge auf bestimmte Prätexte.

In allen drei Märchenkomödien finden sich unzählige, vor allem parodistische, satirische Verweise auf andere literarische Werke⁵⁰⁴.

An dieser Stelle sei nur auf einige Passagen aus ›Prinz Zerbino‹ hingewiesen:

Intertextuelle, parodistische Anspielungen und wörtliche Zitate anderer Werke finden hier gehäuft,⁵⁰⁵ stellt doch die Literaturwelt das Thema dieses Werks dar.⁵⁰⁶

So kann Zerbinos Reise zum guten Geschmack insgesamt als Parodie auf den Bildungs- und Entwicklungsroman gelten.⁵⁰⁷

Weitere Beispiele intertextueller Verweise im Text finden sich etwa in der Szene, in der Jeremias in satirischer Absicht den vierten Gesellen der literarischen Mühle mit einem verfremdeten Shakespeare-Zitat bloßstellt⁵⁰⁸, in jener, auf Goethes ›Zauberlehrling‹

⁵⁰⁴ vgl. dazu etwa Ruth PETZOLDT: Albernheit mit Hintersinn. Intertextuelle Spiele in Ludwig Tiecks romantischen Komödien. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000; vgl. auch Johann FRERKING: Zwei Shakespeareparodien in Tiecks Verkehrter Welt. In: Euphorion 17 (1910). S. 355-356. vgl. auch Wolfgang Biesterfelds übersichtliche Zusammenstellung der wichtigsten Anspielungen und literarischen Verweise: Wolfgang BIESTERFELD: ›Spaziergang auf dem Dach der dramatischen Kunst‹. Ludwig Tieck: ›Der gestiefelte Kater‹ In: Deutsche Komödien. Vom Barock bis zur Gegenwart. Hrsg. v. Winfried Freund. München: Fink 1988. S. 56-58.

⁵⁰⁵ das gilt ebenso für den ›Gestiefelten Kater‹ und ›Die verkehrte Welt‹ - vgl. dazu v.a. ausführliche Hinweise im Kommentar zum ›Phantassus‹ der Klassiker-Band-Ausgabe von Manfred Frank (Tieck: Schriften. Bd. 6. Hrsg. von Manfred Frank.) sowie in der ›Verkehrten Welt‹ von Pestalozzi (Tieck: Die verkehrte Welt. Hrsg. v. Karl Pestalozzi.)

Für ›Prinz Zerbino‹ lag zum Zeitpunkt des Erscheinens dieser Arbeit ein solcher Stellenkommentar noch nicht vor - eine kommentierte Ausgabe des Stücks kennzeichnet nach wie vor ein Forschungsdesiderat...

⁵⁰⁶ vgl. IMMERWAHR: The Esthetic Intent of Tieck's Fantastic Comedy, S. 69:

Tiecks ›Prinz Zerbino‹ ist mit zahlreichen satirischen Anspielungen auf zeitgenössische Trivialschriftsteller und andere Persönlichkeiten des Literaturbetriebs versehen – vor allem in der Szene der allegorischen Mühle. Die darin genannten Dichter gerieten allerdings schnell wieder in Vergessenheit, weshalb Tieck in der Überarbeitung des Stücks für die ›Schriften‹ eine Erklärung der Anspielungen beifügt.

⁵⁰⁷ Georg-Michael SCHULZ: Einführ. in die deutsche Komödie. Darmstadt: Wiss. Buchges. 2007. S. 67.

⁵⁰⁸ vgl. Tieck: Prinz Zerbino. S. 224.

anspielende Passage, in der Polykomikus seinen Diener auffordert, auf seinen Besen aufzupassen und sich von den Wissenschaften fernzuhalten oder in Nestors expliziten Verweis auf Tiecks ›Sternbald‹, etc.⁵⁰⁹

Auch hier kann eindeutig festgehalten werden, dass mit dieser metadramatischen intertextuellen Reflexion keine Gestaltung romantischer Ironie vorliegt.

⁵⁰⁹ diese Aufzählung ließe sich noch länger fortsetzen, bildet aber nicht Thema der vorliegenden Arbeit.

3.6.9. Betonung der Struktur durch exzessive Häufung illusionsstörender

Verfahren: Romantische Ironie?

Die bisher durchgeführte Textanalyse einzelner illusionsstörender Verfahren und die damit mögliche Verbindung zu romantischer Ironie hat eines verdeutlicht:

Die quantitative Häufung des Einsatzes illusionsstörender Techniken im ›Zerbino‹⁵¹⁰.

Auf diese Spezifik weist auch Strohschneider-Kohrs hin: Zwar haben all diese illusionsstörenden Möglichkeiten ebenso bereits vor Tieck Verwendung gefunden⁵¹¹ und stellen insofern keine spezifisch romantischen Merkmale dar.

Neu hingegen ist die Quantität und das Spektrum der verwendeten Verfahren - sie avancieren hier zum „Hauptthema des Stücks [...], dem alle anderen Elemente untergeordnet werden.“⁵¹²

Von Seiten der Literaturwissenschaft wurde dies nicht nur positiv angemerkt, so stellt etwa Diederichsen mit Vergleich auf Shakespeare fest, dieser würzte nur fein mit Anspielungen, aber „Tieck servierte das Gewürz allein“⁵¹³.

Die gehäufte Verwendung illusionsstörender Techniken bewirkt eine massive Veränderung der Struktur des Gesamtstücks, das übliche Verhältnis von „Spielgeschehen und Illusionsdurchbrechungen [erscheint] geradezu umgekehrt“⁵¹⁴:

Die fiktionsdurchbrechende Selbstreflexion von Theater und Literatur wird damit zum eigentlichen Thema des Stücks.

Mit Werner Wolfs theoretischem Schema liegt hier eine besondere Betonung der formalen Struktur des Stücks vor (Auffälligkeit der Vermittlung), die ihrerseits die Geschichtsebene in den Hintergrund drängt. Nicht mehr der eigentliche Inhalt um Zerbinos Suche nach dem guten Geschmack bildet hier das Thema des Stücks, sondern die darin gestaltete illusionsstörende Selbstreflexion, die sich in der formalen Struktur abzeichnet bekommt autonomen Status.⁵¹⁵

⁵¹⁰ analog auch in ›Der gestiefelte Kater‹ und ›Die verkehrte Welt‹

⁵¹¹ etwa Aristophanes und Shakespeare; vgl. dazu besonders die hervorragend aufgestellte Untersuchung der Traditionslinien (für das Spiel-im-Spiel im ›gestiefelten Kater‹) bei Ulrike LANDFESTER: ›...die Zeit selbst ist thöricht geworden...‹: Ludwig Tiecks Komödie ›Der gestiefelte Kater‹ (1797) in der Tradition des ›Spiel-im-Spiel‹-Dramas. In: Ludwig Tieck: Literaturprogramm und Lebensinszenierung im Kontext seiner Zeit. Hrsg. v. Walter Schmitz. Tübingen 1997. S. 107-133.

⁵¹² STROHSCHNEIDER-KOHRs: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. S. 290.

⁵¹³ D. DIEDERICHSEN: Shakespeare und das deutsche Märendrama. Diss. Hamburg 1951. S. 57.

⁵¹⁴ STROHSCHNEIDER-KOHRs: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. S. 290.

⁵¹⁵ vgl. dazu auch Gebhardt, der konstatiert, dass erst die „schmale Inhaltsbasis [...] Tieck den gewünschten Freiraum für seine fast pausenlosen Rochaden von Illusionierung und Desillusionierung“ biete – GEBHARDT: Ludwig Tieck. S. 97.

Tieck selbst verweist in seinen Schriften auf diesen Aspekt:

Das Gesetz der Täuschung ist im modernen Drama allgemein herrschendes Gesetz geworden [...] Es entsteht nun die Frage, ob es nicht verschiedene Arten der Täuschung gibt, ob nicht Kunstwerke existieren, bei denen Täuschung nicht die erste Bedingung, das Hauptgesetz ausmacht.⁵¹⁶

Hier wird jener, erst in der Romantik aufkommende, moderne Aspekt der Autonomie von Kunst, wie er auch für das Prinzip der Ironie herausgestellt wurde, deutlich.

In diesem Sinne betrachtet auch André Malraux als „Voraussetzung für die Geburt der modernen Kunst [...] das Ende der Kunst als Fiktion [...] Das Sujet hat zu verschwinden, denn ein Neues tritt in Erscheinung, das alles andere aus dem Feld schlägt.“⁵¹⁷

In ihrer speziellen Struktur gehäufte Illusionsstörung können Tiecks Komödien als Verdeutlichung dieser Autonomie von Kunst im Kontext der damit verbundenen romantischen Kunstauffassung (, die unter anderem in der romantischen Ironie ihren Niederschlag findet) gelten.

Indem der Inhalt des Werks durch das quantitativ massive Auftreten illusionsstörender Elemente fast aufgelöst und auf alle Fälle massiv relativiert wird, wie dies etwa in ›Prinz Zerbino‹, besonders aber im ›Gestiefelten Kater‹ sowie in der ›Verkehrten Welt‹ festzustellen ist, rückt die formale Struktur selbst in den Mittelpunkt des Stücks.

Hierin liegt eine Gestaltungsmöglichkeit des Prinzips romantischer Ironie vor:

Weil das Werk sich selbst in seiner Fiktion negiert, wird eine transzendierende Selbstdarstellung des Stücks möglich.

Am Rande sei noch mit Raymond Immerwahr darauf verwiesen, dass das Publikum zur Zeit Tiecks, gewöhnt an Gottscheds Aufklärungsästhetik, dieses geballte Auftreten von Illusionsstörungen sogar als noch massiver empfunden haben muss.⁵¹⁸

Gegen den Literaturbetrieb der Aufklärung verläuft auch die Stoßrichtung der Satire aller drei Werke Tiecks, diese Kritik des (weitgehend banalen) Inhalts an der Poetologie Gottscheds versinnbildlicht sich zudem, wie gezeigt werden konnte, in der auffälligen Struktur – an dieser Stelle erscheint auch die Verbindung von romantischer Ironie und Satire aufgewertet.⁵¹⁹

⁵¹⁶ Tieck: Schriften. Bd. 2. zit. nach Strohschneider-Kohrs: *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*. S.293

⁵¹⁷ André MALRAUX: *Stimmen der Stille* (Les Voix de Silence). 1956. S. 94f.

⁵¹⁸ vgl. IMMERWAHR: *The Esthetic Intent of Tieck's Fantastic Comedy*. S. 4.

⁵¹⁹ was Strohschneider-Kohrs These von einer Störung romantischer Ironie durch die Satire entkräftet – vgl. STROHSCHNEIDER-KOHRs: *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*. S. 317:

3.7. Gestaltung romantischer Ironie in Tiecks Märchenkomödien?

Abschließend soll noch eine „Gesamtschau“ der Textanalyse im Hinblick auf die Gestaltung romantischer Ironie in Ludwig Tiecks ›Prinz Zerbino‹⁵²⁰ erfolgen.

In den vorangegangenen Kapiteln wurde zwar bereits im Kontext der einzelnen illusionsstörenden Verfahren auch das Vorliegen romantischer Ironie im Text erörtert, ein Überblick der Umsetzung des Prinzips im ›Zerbino‹ blieb dabei aber aus – dies soll hier nun nachgeholt werden. Insbesondere deshalb, weil romantische Ironie ein für die Gesamtheit des Textes konstitutives Merkmal darstellt und nicht auf einige Stellen beschränkt ist⁵²¹ - wenngleich romantische Ironie auch durch einzelne illusionsstörende Techniken befördert wird.

Auch sollen an dieser Stelle noch die allerwichtigsten Schlussfolgerungen der Sekundärliteratur skizziert werden:⁵²²

Ingrid Strohschneider-Kohrs stellt zwar in ›Prinz Zerbino‹ ein ansatzweises Vorhandensein von Gestaltungsmöglichkeiten romantischer Ironie fest. Vor allem die darin gehäuft auftretenden illusionsstörenden Elemente böten Potenzial für eine Durchformung zu jener für die romantische Ironie bezeichnenden dialektischen Bewegung.

Diese Möglichkeiten blieben jedoch weitgehend unausgeschöpft, Tieck gelinge - so Strohschneider-Kohrs - die Höherführung der Elemente zu romantischer Ironie nicht. Die Selbstreflexion des Stücks bleibt vielmehr im rein rhetorischen, bloß inhaltlichen Räsonnement der Figurenrede verhaftet, während die für eine Gestaltung romantischer Ironie wesentliche Umsetzung der Reflexion im dramatischen Handlungsengang nicht gegeben ist.

Zwar kann in ›Prinz Zerbino‹ eine Störung der Primärillusion festgestellt werden, womit in der hier für diese Arbeit von Wolf übernommenen Definition bereits Illusionsstörung vorliegt,⁵²³ aber es erfolgt keine tiefer greifende Reflexion auch in der Struktur

Die Deutung, dass die reine rom. Ironie von „Schlacken“ satirischer Elementen verunreinigt würde, ist durchaus problematisch, was seine Argumentation betrifft, v.a. aber im Hinblick auf die Wortwahl...

⁵²⁰ mit kurzen vergleichenden Hinweisen auch auf den ›gestiefelten Kater‹ und ›Die verkehrte Welt.

⁵²¹ Schlegels Lyceums-Fragment Nr. 42 betont schließlich, dass der „göttlich[e] Hauch der Ironie“

„durchgängig im Ganzen und überall“ verwirklicht sein muss (vgl. Kap. 2.1.3),

vgl. dazu STROHSCHNEIDER-KOHRs: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. S. 243; aus der holistischen Fassung ergeben sich aber durchaus Schwierigkeiten der Untersuchung im Text und führt Strohschneider-Kohrs auch zur These, romantische Ironie werde gestört durch Momente der Satire.

⁵²² Auf die Diskrepanz der einzelnen Positionen in der Forschung zur romantischen Ironie wurde bereits hingewiesen – sie kommen teilweise zu völlig unterschiedlichen Ergebnissen

⁵²³ siehe Kap. 2.2.4.3.1.

des Stücks, eine Störung der Sekundärillusion, welche für eine Gestaltung romantischer Ironie erforderlich ist.⁵²⁴

Die eben erläuterten, in ›Prinz Zerbino‹ massiv auftretenden illusionsstörenden Techniken des Aus-der-Rolle-Fallens von Figuren, des Spiels-im-Spiel, des A-Parte-Sprechens, des Durchbrechens der Fiktionalität durch Einziehen einer vermittelnden Kommunikationsebene, etc. reflektieren das Stück selbst zwar inhaltlich, werden aber nicht in Szene gesetzt – sie bleiben damit „nur Redehalt aus der Möglichkeit des Rollenbewusstseins [etc.] geschöpft“⁵²⁵.

In narrativen Werken wäre dieser Reflexionsgrad zwar bereits - aufgrund der mit dieser Reflexion betroffenen, für die Epik elementaren Aspekte - ausreichend zur Verwirklichung romantischer Ironie. Im Drama hingegen muss die Reflexion die konstitutive dramatische Struktur, den dramatischen Handlungsengang, erfassen, damit jene von Schlegel charakterisierte Höherführung des Kunstwerks in der Selbstreflexion seiner Begrenztheit und seiner Darstellungsbedingungen gelingt.⁵²⁶

Da Prinz Zerbino ein Lesedrama darstellt⁵²⁷, könnte man argumentieren, dass durch den speziellen narrativen Charakter des Stücks in diesem Fall ebenfalls bereits romantische Ironie vorläge. Diese These muss jedoch widerlegt werden, bleibt doch auch ein Lesedrama der dramatischen Gattung zugeordnet - wenngleich seine Umsetzung auf der Bühne nicht intendiert oder möglich erscheint.

Im Sinne der von Schlegel als „permanente Parekbase“ charakterisierten Ironie, muss (wie in Kapitel 2.1. herausgearbeitet) seine Umsetzung ein Heraustreten aus dem Stück als Ganzes bewirken. Weiters ist eine Durchgestaltung der, in der Sentenz von romantischer Ironie als ›steter Wechsel von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung‹ verdeutlichte, Annihilation und Transzendendierung der Selbstreflexion erforderlich.

Strohschneider-Kohrs kann dies in ›Prinz Zerbino‹ nicht feststellen – hier sei das „Bewußtsein über die literarische Vorstellungswelt, über die Fiktion und allegorische Scheinhaftigkeit gleichsam wie ein ausgeklammertes Vorzeichen vor das ganze Stück

⁵²⁴ Vgl. STROHSCHNEIDER-KOHRs: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. S. 314-317; S. 333-336.

⁵²⁵ STROHSCHNEIDER-KOHRs: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. S. 329.

⁵²⁶ Vgl. ebd. S. 329; S. 333.

⁵²⁷ wie in Kap. 3.3. herausgestellt wurde

gesetzt“⁵²⁸. Die reflexiven Elemente erfassen daher nicht die dramatische Handlung, sondern spielen sich nur auf inhaltlicher Ebene ab. Wenngleich auch die Primärillusion dadurch erschüttert wird, die Sekundärillusion kann aufgrund dieses ›Vorzeichens‹, dieses Bewusstseins, nicht entscheidend durchbrochen werden. Folglich bleibt die Illusionsstörung weitgehend „spannungslos und undramatisch“⁵²⁹ und es kann sich keine romantische Ironie entfalten.⁵³⁰

Bedingt ist diese fehlende dramatische Umsetzung romantischer Ironie in ›Prinz Zerbino‹ vor allem in der Länge⁵³¹ und Inkohärenz des Stücks.

Strohschneider-Kohrs kritisiert die hier auftretende exzessive Ausschmückung und Anreicherung mit unzähligen verschiedenen Motiven, Stilarten und Elementen, die bewirkten, dass das Stück behäbig und unförmig werde, keine Konzentration, kein roter Faden mehr möglich sei und schlichtweg damit das „dramatisch-lustspielhaft[e] Leben ermattet“⁵³²

Das bezeichnende Bild, das Ludwig Tieck selbst in den seinen einzelnen Stücken vorgelagerten Phantasia-Gesprächen von der romantischen Ironie zeichnet – der Zirkellinie, die auf sich selbst zurückweisen soll⁵³³, kann durch die Überfrachtung der vielen Elemente nicht mehr auf sich selbst zurückspiegeln.

Diese, in Kap. 3.6.9. behandelte Häufung illusionsstörender Verfahren konnte hier jedoch als Möglichkeit der Beförderung romantischer Ironie herausgestellt werden.

Im Vergleich der drei Märchenkomödien (›Der gestiefelte Kater‹, ›Die verkehrte Welt‹ und ›Prinz Zerbino‹) stellt Ingrid Strohschneider-Kohrs eine fortschreitende Abnahme gelingender Gestaltung romantischer Ironie fest. Kurioserweise scheint die Verwirklichung des Ironieprinzips im Werk Tiecks dessen willentlicher Gestaltung diametral entgegengesetzt.

In der ersten Komödie dieser speziellen Form finde sich – zumindest was die Analyse Strohschneider-Kohrs betrifft – in der speziellen Ausformung des Spiels-im-Spiel – noch am ehesten eine weitgehende Umsetzung des romantischen Ironie-Prinzips (auch

⁵²⁸ STROHSCHNEIDER-KOHR: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. S. 328.

⁵²⁹ ebd. S. 328.

⁵³⁰ Vgl. ebd. 328.

⁵³¹ ähnlich formuliert auch das Literaturlexikon die „Länge und Figurenfülle“ in ›Prinz Zerbino‹ als dessen Schwäche, wenn auch als Ergebnis hier die dadurch entstehende Inkohärenz der Satire und nicht das Misslingen romantischer Ironie bemängelt wird – vgl. Kindlers Literaturlexikon S. 585.

⁵³² STROHSCHNEIDER-KOHR: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. S. 328.

⁵³³ „Es ist ein Zirkel, [...] der in sich selbst zurückkehrt, wo der Leser am Schluß gerade eben so weit ist, als am Anfang.“ Tieck: Schriften. Bd. 5. S. 280.

wenn diese durch satirische Elemente beeinträchtigt würde). In ›der verkehrten Welt‹ seien die Gestaltungsmomente romantischer Ironie bereits nur mehr abgeschwächt vorhanden, Strohschneider-Kohrs macht diese im eigenartigen Aus-der-Rolle-Fallen fest. Im hier primär besprochenen Werk ›Prinz Zerbino‹ seien Verwirklichungsmomente hingegen kaum mehr existent – aus den oben genannten Gründen.

In zwei Szenen kann auch Strohschneider-Kohrs noch Umsetzungsmöglichkeiten romantischer Ironie ausmachen – in der Marionettentheaterszene (Kap. 3.6.3.) mit der Figurendopplung der Rolle des Polykomikus, die zwar Potenzial zu einer Durchgestaltung einer Entsprechung des romantischen Ironieprinzips böte, das aber nicht konsequent weitergetrieben wurde. Und im in Kap. 3.6.5. besprochenen Zurückdrehen des Stücks durch Zerbino, in dieser Szene komme es endlich - auch für Strohschneider-Kohrs - zur Gestaltung romantischer Ironie.⁵³⁴

Bernhard Greiner negiert hingegen völlig jegliches Vorhandensein romantischer Ironie in ›Prinz Zerbino‹, weil hier der, für dieses Konzept konstitutive transzendierende Verweis auf das Unendliche fehlt, womit jene für die romantische Ironie eigentlich geforderte balancierte Haltung (verdeutlicht in der Schlegelschen Chiffre der ›transcendentalen Buffonerie‹) nicht erfüllt werde.

Hier muss aber auch die Grundhaltung der Gattung der Komödie mitbedacht werden, die naturgemäß anders ausfällt als etwa der ernste Gestus der Tragödie – dass Greiner dies in seinem Grundlagenwerk über Komödien nicht reflektiert, verwundert etwas. Tieck, so Greiner, missverstehe den, dem Prinzip der romantischen Ironie hinterlegten Kontext romantischer Universalpoesie. In seinen Werken komme es nicht zu einem Verweis des bedingten Stücks auf die Unendlichkeit, sondern zu einer Umkehrbewegung. So deute Tieck den Aspekt der Unendlichkeit als Poesie (Märchen, Träume, Phantasie und gestalte in seinen Lustspielen die Möglichkeit der Vermittlung dieses Poetischen an ein bürgerliches Bürgertum, welche scheitere.⁵³⁵

Helmut Prang orientiert sich in seiner Deutung vor allem an den Positionen Strohschneider-Kohrs, negiert aber wie Greiner die Umsetzung des romantischen Ironie-Prinzips für ›Prinz Zerbino‹, die Strohschneider-Kohrs noch in einer Szene identifizieren kann.

⁵³⁴ Vgl. STROHSCHNEIDER-KOHRs: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. S. 328-332.

⁵³⁵ Vgl. GREINER: Die Komödie. S. 267-278.

Im ›Gestiefelten Kater‹ und vor allem in ›Der verkehrten Welt‹ erkennt Prang in der über dem Inhalt stehenden selbstreflexiven Behandlung der dramatischen Struktur, die sich in wiederholten Illusionsdurchbrechungen, der permanenten Überschreitung und Bewusstmachung der Fiktion äußert, zwar eine Umsetzung romantischer Ironie.

Für das hier besprochene Werk schließt Prang jedoch ein Vorliegen romantischer Ironie aus – hier dominiere „das literarische Bewußtsein statt der künstlerischen Gestaltungsbewußtmachung“⁵³⁶. Zwar ließen sich Desillusionierungen, ansatzweise ein Spiel-im-Spiel und eine enorme Formenvielfalt feststellen, diese entsprächen aber nicht dem mit dem romantischen Ironie-Konzept geforderten dialektischen Wechsel von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung als bewusstes, sich in der Struktur verdeutlichendes Gestaltungsprinzip.⁵³⁷

Es zeigte sich, dass in ›Prinz Zerbino‹ gehäuft illusionsstörende Verfahren zum Einsatz kommen, welche die Struktur des Werks insgesamt stark beeinträchtigen.

Das Potenzial einer Gestaltung romantische Ironie, die sich - wie in Übernahme der Position Strohschneider-Kohrs festgestellt wurde - stets in der dramatischen Struktur des Stücks verwirklichen muss, kann aber demnach in dieser Beeinträchtigung bereits festgestellt werden. Die Illusionsstörungen kulminieren in ›Prinz Zerbino‹ in der Szene des Zurückdrehens des Stücks durch Zerbino, in der der dramatische Handlungsengang als Ganzes stark beeinträchtigt wird und das dialektische Prinzip romantischer Ironie damit seine Entsprechung im Stück findet.

⁵³⁶ PRANG: Die romantische Ironie. S. 45.

⁵³⁷ vgl. ebd. S. 41-46.

4. CONCLUSIO

Die vorliegende Arbeit widmete sich der Beantwortung der Frage, ob in Ludwig Tiecks frühromantischem Lustspiel ›Prinz Zerbino oder die Reise nach dem guten Geschmack‹ das theoretische (in etwa zeitgleich entworfene) Konzept der romantischen Ironie in der Textgestalt Verwirklichung gefunden hat und wie diese Entsprechungen des romantischen Ironie-Prinzips mit den illusionsstörenden Verfahren in Verbindung stehen.

Nach der Darstellung der wichtigsten theoretischen Aspekte des romantischen Ironie-Konzepts von Friedrich Schlegel und seiner Weiterentwicklung durch Karl Ferdinand Wilhelm Solger wurde eine Definition des Begriff der Illusionsdurchbrechung, sowie die Zusammenstellung eines für die konkrete Textuntersuchung dramatischer illusionsstörender Verfahren geeigneten Analyseschemas versucht.

Um das breit gefächerte Spektrum der möglichen Erscheinungsformen von Illusionsdurchbrechung sinnvoll einzugrenzen, wurde der Aspekt der Aufführung und Inszenierung dramatischer Texte ausgeblendet und auf die Analyse des Dramentextes fokussiert. Ebenso nicht in der Interpretation berücksichtigt, wenngleich stets reflektiert, wurden alle textexternen Faktoren (Rezipient und Kontext), die stets einen Unsicherheitsfaktor bei der letztendlichen Wirksamkeit der vom Text gesteuerten Mechanismen darstellen.

In Anwendung des analytischen Klassifikationsschemas zum Metadrama von Karin Vieweg-Marks, das mit dem hier behandelten Phänomenen der dramatischen Illusionsstörung deckungsgleich ist und durch die umfassenderen, wenn auch für narrative Texte herauskristallisierten, Analysekriterien von Werner Wolf ergänzt wurde, sowie in einer zusätzlichen Fokussierung auf Umsetzungsmomente romantischer Ironie können für den dramatischen Text ›Prinz Zerbino‹ folgende Schlussfolgerungen festgehalten werden (die Analyse bemühte sich auch den Kontext zu den beiden anderen ähnlich strukturierten Märchenkomödien ›Der gestiefelte Kater‹ und ›Die verkehrte Welt‹ im Auge zu behalten, sofern dies für die Interpretation des besprochenen Stück Relevanz aufwies):

Illusionsstörende Mechanismen sind bereits an der Textoberfläche von Tiecks Lustspiel ›Prinz Zerbino‹ auffällig sichtbar.

Wenn hier auch keine Thematisierung von Theater im Theater mehr erfolgt, wie in den beiden vorangegangenen Märchenkomödien - das Spiel mit dem Spiel also zu(un-)gunsten eines sehr breiten satirischen Besprechens der Literaturwelt per se (wie bereits der Doppeltitel über ›die Suche nach dem guten Geschmack‹ verrät) ausfällt, findet sich dennoch häufig illusionsstörendes Potenzial.

So weist etwa die auf der vermittelnden Kommunikationsebene verortete Jägerfigur, welche als Prolog, Chor und Epilog das Stück durchwandert, eine, wenn auch durch ihre Positionierung außerhalb der eigentlichen Binnenhandlung, abgeschwächte illusionsstörende Wirkung auf, die auf dem Durchbrechen der fiktionalen Einsinnigkeit der Dramenebene durch eine Zwischenebene und der damit erfolgende Betonung der Differenz von Realität und Dramendarstellung beruht.

Der textexterne Faktor der Gattungskonvention vermag den illusionsstörenden Effekt noch zusätzlich, im Hinblick auf eine damit erfolgende nachhaltige Desillusionierung des Publikums, zu kompensieren.

Bei einer besonderen Markiertheit – etwa durch ein gleichzeitig sich manifestierendes Aus-der-Rolle-Fallen - verstärkt sich diese Illusionsstörung jedoch wiederum.

Illusionsstörendes Potenzial hat auch die in ›Zerbino‹ erfolgende Umwertung des auf der Binnenebene geschlossenen Endes durch die Jägerrolle als offen und beliebig.

Romantische Ironie konnte für diesen desillusionierend wirkenden Mechanismus nicht konstatiert werden.

Eine weitere Möglichkeit der Durchbrechung von Illusion, die in ›Prinz Zerbino‹ umgesetzt wird, bildet das Aus-der-Rolle-Fallen, das hier – wie Bernhard Heimrich und Ernst Nef feststellen – in einer besonderen romantischen Ausprägung erfolgt.

In dieser wird nicht mehr die Rollendualität von Rolle und Schauspieler reflektiert und damit die objektive außerfiktionale Wirklichkeit aktualisiert, sondern in einer Rückwärtsbewegung in die Fiktionalität hinein, jene der absoluten Rolle bzw. des Rollen-Ichs und der fiktiven Rolle. Die Rollenfiguren rekurren auf ihre eigene literarische fiktive Verfasstheit, sie machen in dieser Reflexion den Fiktionscharakter ihrer eigenen Rolle und damit auch des gesamten Stücks bewusst – es kommt zu einer Desillusionierung in einer ganz speziellen Form der Episierung.

Durch die in diesem speziellen Aus-der-Rolle-Fallen erfolgende mögliche Existenz der Rolle *in* als auch *neben* dem Stück wird eine absurde, an sich nicht mögliche

Metaperspektive eingenommen, welche die Grenzen von Fiktion und Realität verschwimmen lässt und damit an das von F. Schlegel als ›permanente Parekbase‹ gefasste Ironie-Prinzip herankommt.

Bis auf einen Sonderfall des speziellen, romantischen Aus-der-Rolle-Fallens, gekoppelt mit einer eigenartigen Form des Spiels-im-Spiel, wird aber die durchaus vorhandene Möglichkeit einer Weiterentwicklung dieser Technik zur romantischen Ironie nicht umgesetzt, da diese Form noch nicht die formale dramatische Struktur erfasst, sondern bloß an der Textoberfläche verbleibt.

Ein ähnlicher Fall potentieller Verwirklichung romantischer Ironie findet sich im Spiel-im-Spiel. Die hierbei erfolgende Illusionsstörung beruht auf der Potenzierung der Fiktionsebenen und einhergehenden immanenten Reflexion der potenzierten Ebene der darunter liegenden primären Fiktionsebene des Dramas selbst.

Eine elaborierte Umsetzung dieser Technik ist in ›Prinz Zerbino‹, im Gegensatz etwa zur ›Verkehrten Welt‹, nicht vorhanden – die Potenzierung im Spiel-im-Spiel erfolgt hier nur in einer sehr reduzierten Variante des Marionettenspiels und hat vor allem satirische Funktion.

Auch hier kann ein Verwischen der Ebenen und damit eine Verunsicherung des Rezipienten im Hinblick auf Realität und Fiktion konstatiert werden.

Die Möglichkeit romantischer Ironie wäre, laut Ingrid Strohschneider-Kohrs, in der Verdoppelung der fiktiven Figur als Marionettenfigur geboten, werde aber von Tieck nicht ergriffen – die strukturelle Ebene des Stücks wird nicht tangiert.

In Verschränkung des romantisch modifizierten Aus-der-Rolle-Fallens mit einer besonderen Form des Spiels-im-Spiel kommt es in jener Szene, in der Zerbino die Handlung des Stücks aus Verdruss über dessen schlechte Qualität zurückdreht, endlich auch zu einem Moment der Gestaltung romantischer Ironie. Die Möglichkeiten, welchen die absurde Existenz der Rolle des Zerbino in diesem spezifischen Aus-der-Rolle-Fallen in seiner Verankerung in und gleichzeitig außerhalb des fiktiven Stücks bietet, ermöglicht es ihr, sich selbst in ihrem fiktiven Status zu reflektieren und damit zu vernichten - und gleichzeitig damit eine transzendente Ebene des Spiels-im-Spiel zu etablieren. Der andernorts bloß angedrohte Ausstieg aus dem Stück erscheint hier verwirklicht, er bewirkt eine Strukturänderung des ganzen Stücks und entspricht damit dem romantischen Ironie-Prinzip. Eine Durchbrechung der Illusion liegt ohnehin vor.

Im hier behandelten Stück ›Prinz Zerbino‹ sind üppig illusionsstörende Verfahren zum Einsatz gekommen - es zeigte sich, dass damit an sich noch keine Gestaltung romantischer Ironie einhergeht, auch wenn dies teilweise - bedingt durch einen undifferenzierten Begriff romantischer Ironie immer wieder behauptet wurde. ›Schuld‹ an der mit der Synonymsetzung beider Konzepte erfolgenden Verwischung des Begriffs romantischer Ironie mag vor allem Schlegels aphoristische Sentenz von romantischer Ironie als ›transcendentaler Buffonerie‹ sein, die jedoch bei genauerer Betrachtung eine gleichwertige dialektische Bewegung charakterisiert.

Wenngleich das in der Illusionsstörung immanent vorhandene selbstreflexive, metadramatische Element durchaus der für die romantische Ironie geforderten potenzierten poetischen Reflexion entspricht und daher romantische Ironie in der Durchbrechung von Illusion gestaltet sein kann, so muss doch zwischen beiden Konzeptionen präzise unterschieden werden.

Für eine Gestaltung der Entsprechung der als dialektisches Prinzip zwischen und in Unendlichkeit und Endlichkeit, ist laut Strohschneider-Kohrs eine Erfassung der ganzen Struktur des Dramas und Umsetzung in dramatische Handlung notwendig. Dieser Position schließt sich auch die vorliegende Arbeit weitgehend an. Diese Voraussetzung der Umsetzung in der dramatische Struktur wurde allerdings bereits im besonders gehäuften Auftreten der Illusionsstörungen, wie sie in Kapitel 3.6.9. festgestellt wurden, gegeben und kulminiert in der, die formale Struktur insgesamt reflektierenden Moment des Zurückdrehens des Stücks durch die Hauptfigur Zerbino, wodurch eine Entsprechung der für das romantische Ironie-Prinzip charakteristischen Dialektik des annihilierenden sowie gleichzeitig konstituierenden Aspekts gegeben ist.

Weiters konnte festgestellt werden, dass die Erschütterung der Illusion auf Sekundärebene mit der Gestaltung romantischer Ironie korreliert: Die Ebene der Sekundärillusion ist durchbrochen, wenn die annihilierende Selbstreflexion über die inhaltliche Ebene hinausgeht – eine Voraussetzung, die für das Vorliegen romantischer Ironie festgelegt werden konnte.

Demzufolge wurde für das Lustspiel ›Prinz Zerbino‹ eine besonders tiefgehende, die Struktur des Stücks erfassende Durchbrechung der Fiktion und damit Störung der Illusion als Entsprechung des dialektischen Prinzips in der romantischen Ironie konstatiert.

Es zeigte sich, dass Verbindungslinien zwischen beiden Konzepten romantischer Ironie und Illusionsstörung vorhanden sind, dazu aber eine differenzierte Betrachtung des jeweiligen Werks vorausgesetzt werden muss.

Die hier erfolgte Analyse versuchte das Stück ›Prinz Zerbino‹ - obwohl der Kontext zu den beiden anderen ähnlichen Märchenkomödien stets mitreflektiert wurde - in seiner speziellen Eigenart als epischer konzipiertes, auf die Literaturwelt fokussierendes Lesestück zu erfassen.

Damit ging auch eine Ehrenrettung des von der Literaturgeschichte immer wieder abqualifizierten Stücks ›Prinz Zerbino‹ einher – das keineswegs so ›schlecht‹ ist, wie von mancher, vor allem einer dem klassischen Literaturverständnis verpflichteten, Seite behauptet.

Vor allem die gegenwärtige Literaturwissenschaft könnte es gelingen, der burlesken, offenen Konzeption des Stücks wieder mehr gerecht zu werden und neue Perspektiven zu entdecken. Ich hoffe, es ist mir zumindest ansatzweise gelungen, mit dieser Arbeit das Interesse für das bislang eher im Schatten des ›Gestiefelten Katers‹ stehende Lustspiel ›Prinz Zerbino‹ zu wecken.

5. LITERATURVERZEICHNIS

Primärliteratur/Quellen:

- Tieck, Ludwig: **Prinz Zerbino oder die Reise nach dem guten Geschmack.**
In: ebd.: *Schriften*. Zehnter Band. Berlin: 1828. (Nachdruck 1966).
- Ebd.: **Der gestiefelte Kater. Kindermärchen in drei Akten. Mit Zwischenspielen, einem Prologe und Epiloge** (1797). Hrsg. v. Helmut Kreuzer. Stuttgart: Reclam 2001.
- Ebd.: **Die verkehrte Welt. Ein historisches Schauspiel in fünf Aufzügen.** (1798).
Hrsg. v. Karl Pestalozzi. Berlin: de Gruyter 1964 (= Komedia. Deutsche Lustspiele vom Barock bis zur Gegenwart).
- Ebd.: **Schriften in zwölf Bänden.** Hrsg. v. Manfred Frank, Paul Gerhard Klusmann, Ernst Ribbat, Uwe Schweikert, Wulf Segebrecht. Frankfurt a. Main: Deutscher Klassiker Verlag. Bd. 6.: Ludwig Tieck: **Phantasmus.** Hrsg. v. Manfred Frank. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1985.
- **Schlegel, Friedrich: Abschluß des Lessing-Aufsatzes** [1801].
In: *Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe*. Hrsg. v. Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. 1958 - . Bd. II. S. 397-419.
- **Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe.** Bd. 11. Hrsg. v. Ernst Behler. München-Paderborn-Wien-Zürich 1958.
- Schlegel, Friedrich.: **Aus den Fragmenten der Zeit von 1796 – 1806.** Hrsg. v. Ernst Behler. Stuttgart 1956.
- Ebd.: **Marburger Handschriften.** Ideen zu Gedichten. Heft III. Marburg o. J.
- Ebd.: **Prosaische Jugendschriften.** Hrsg. v. J. Minor. 2 Bde. Wien 1882.
- Ebd.: **Sämtliche Werke.** 2.Original-Ausgabe. 15 Bde. Wien 1846.
- **Solger, Karl Wilhelm Ferdinand: Nachgelassene Schriften und Briefwechsel.** Hrsg. v. Ludwig Tieck und F. von Raumer. Bd. 2. Leipzig 1826.
- Ebd.: **Vorlesungen über Ästhetik.** Nachdruck der 1.Aufl. Leipzig 1829. Hrsg. v. Karl W. Heyse. Darmstadt 1962.

Sekundärliteratur:

- **Aesthetic Illusion.** Theoretical and Historical Approaches. Hrsg. v. Walter Pape u. Frederick Burwick. Berlin, New York: de Gruyter 1990.
- **Allemann, Beda: Ironie als literarisches Prinzip.** In: Ironie und Dichtung. Hrsg. v. Albert Schaefer. München: C.H. Beck 1970. S. 11-38.
- **Bausch, Walter: Theorien des epischen Erzählens in der deutschen Frühromantik.** Bonn: Bouvier 1964.
- **Behler, Ernst: Die Theorie der romantischen Ironie.** In: ebd.: Studien zur Romantik und zur idealistischen Philosophie. Paderborn u.a.: Schöningh 1988. S. 46-65.
- **Ebd.: Klassische Ironie. Romantische Ironie. Tragische Ironie.** Zum Ursprung dieser Begriffe. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1972.
- **Behrmann, Alfred: Wiederherstellung der Komödie aus dem Theater.** Zu Tiecks ›historischem Schauspiel‹ *Die verkehrte Welt*. In: Euphorion 79 (1985). S.139-181.
- **Benjamin, Walter: Was ist episches Theater?** In: ebd.: Schriften. Hrsg. v. Theodor W. Adorno. Bd. 2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1955. S. 519-538.
- **Beus, Yifen Tsau: Towards a paradoxical theatre: Schlegelian irony in German and French romantic drama, 1797-1843.** New York. u.a.: Lang 2003. (= The age of revolution and romanticism. Bd. 32).
- **Beyer, Hans-Georg: Ludwig Tiecks Theatersatire „Der gestiefelte Kater“ und ihre Stellung in der Literaturgeschichte.** Diss. München 1960.
- **Biesterfeld, Wolfgang: „Spaziergang auf dem Dach der dramatischen Kunst“.** Ludwig Tieck: „Der gestiefelte Kater“. In: Deutsche Komödien. Vom Barock bis zur Gegenwart. Hrsg. v. Winfried Freund. München: Fink 1988. S.54-64.
- **Brüster, Birgit: Das Finale der Agonie: Funktionen des ›Metadramas‹ im deutschsprachigen Drama der 80er Jahre.** Frankfurt a. Main: Lang 1993.
- **Brummack, Jürgen: Narrenfiguren in der dramatischen Literatur der Romantik.** In: Das romantische Drama. Produktive Synthese zwischen Tradition und Innovation. Hrsg. v. Uwe Japp, Stefan Scherer u. Claudia Stockinger. Tübingen: Niemeyer 2000. S. 45-64.
- **Dannenbauer, Ulrich: Heilsgewißheit und Resignation. Solgers Theorie der absoluten Ironie.** Frankfurt am Main: Lang 1988.
- **Diederichsen, Diedrich: Shakespeare und das deutsche Märchendrama.** Diss. Hamburg 1951.
- **Drux, Rudolf: Die Selbstreflexion des Theaters auf der Bühne. Zur romantischen Ironie in „modernen“ Komödien von L. Tieck, Ch. D. Grabbe u. G. Büchner.** In: Geist und Literatur. Modelle in der Weltliteratur von Shakespeare bis Celan. Hrsg. v. Edith Düsing u. Hans-Dieter Klein. Würzburg: Königshausen u. Neumann 2008. S. 137-154.

- **Enders, Carl: Fichte und die Lehre von der ›romantischen Ironie‹.**
In: Zeitschrift für Aesthetik. 14 (1920). S. 279-284.
- **Frank, Armin Paul: Zur historischen Reichweite literarischer Ironiebegriffe.**
In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik. 8 (1978). S. 84-104.
- **Frerking, Johann: Zwei Shakespeareparodien in Tiecks Verkehrter Welt.**
In: Euphorion 17 (1910). S. 355-356.
- **Gebhardt, Armin: Ludwig Tieck. Leben und Gesamtwerk des ›Königs der Romantik‹.**
Marburg: Tectum Verlag 1997.
- **Gombrich, Ernst Hans: Art and Illusion.** A Study in the Psychology of Pictorial Representation. 5. Aufl. Oxford: Phaidon 1977.
- **Greiner, Bernhard: Die Komödie.** Eine theatralische Sendung: Grundlagen und Interpretation. 2. akt. Aufl. Tübingen u. Basel: Francke 2006.
- **Grundbegriffe der Literaturtheorie.** Hrsg. v. Ansgar Nünning. Stuttgart: Metzler 2004
(= Sammlung Metzler 347).
- **Heimrich, Bernhard: Fiktion und Fiktionsironie in Theorie und Dichtung der deutschen Romantik.** Tübingen: Niemeyer 1968.
- **Hettner, Hermann: Die romantische Schule in ihrem inneren Zusammenhange mit Göthe und Schiller.** Braunschweig 1850.
- **Hewett-Thayer, Harvey W.: Tieck's Revision of His Satirical Comedies.**
In: The Germanic Review. 12 (1937). S. 147-164.
- **Hölter, Achim: Ludwig Tieck. Ein kurzer Forschungsbericht seit 1985.**
In: Athenäum. Jahrbuch für Romantik. 13 (2003). Schöningh. S.
- **Hofer, Manuela: Verkehrte Welten.** Beschreibung der Figur der Ironie als Code der metatheatralen Inszenierung am Beispiel ›Die Verkehrte Welt‹ von Ludwig Tieck.
Diplomarbeit Wien 2001.
- **Immerwahr, Raymond M.: The Esthetic Intent of Tieck's Fantastic Comedy.**
St. Louis 1953. (= Washington University Studies. New Series. Language and Literature 22.)
- **Ingarden, Roman: Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks.**
Tübingen: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1968. Übersetzt von Werner Wolf
(poln. Originalfassung 1937).
- **Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien.**
Hrsg. v. Ulrich Broich u. Manfred Pfister. Tübingen: Niemeyer 1985.
- **Iser, Wolfgang: Das Spiel im Spiel. Formen dramatischer Illusion bei Shakespeare.**
In: Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen. 198 (1962). S. 209-226.
- **Ebd.: Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung.**
4. Aufl. München: Fink 1994. (= UTB Literaturwissenschaft: 636).

- **Jahn, Bernhard: Grundkurs Drama.** 4.Aufl. Stuttgart: Klett 2012.
- **Joachimi-Dege, Marie: Die Weltanschauung der Romantik.** Jena 1905. Nachdruck Kessinger Publishing 2010.
- **Kiermeier-Debre, Joseph: Eine Komödie und auch keine.** Theater als Stoff und Thema des Theaters von Harsdörffer bis Handke. Wiesbaden: Steiner 1989.
- **Kindlers neues Literatur-Lexikon.** Bd. 16. Hrsg. v. Walter Jens. München: Kindler 1996.
- **Kokott, Jörg Henning: Das Theater auf dem Theater im Drama der Neuzeit.** Eine Untersuchung über die Darstellung der theatralischen Aufführung durch das Theater auf dem Theater in ausgewählten Dramen von Shakespeare, Tieck, Pirandello, Genet, Ionesco und Beckett. Diss. Köln 1968.
- **Kreuzer, Helmut: Tiecks „Gestiefelter Kater“.** In: Deutschunterricht 15 (1963). H. 6. S. 33-44.
- **Landfester, Ulrike: „...die Zeit selbst ist thöricht geworden...“:** Ludwig Tiecks Komödie „Der gestiefelte Kater“ (1797) in der Tradition des „Spiel-im-Spiel“-Dramas. In: Ludwig Tieck: Literaturprogramm und Lebensinszenierung im Kontext seiner Zeit. Hrsg. v. Walter Schmitz. Tübingen 1997. S.107-133.
- **Malraux, André: Stimmen der Stille.** Übersetzt von Jan Lauts (frz. Originaltitel: Les Voix de Silence). Baden-Baden: Klein 1956.
- **Mellor, Anne K.: English Romantic Irony.** Cambridge, Mass. u.a.: Harvard University Press 1982.
- **Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze - Personen -Grundbegriffe.** Hrsg. v. Ansgar Nünning. 4. aktual. Aufl. Stuttgart: Metzler 2008.
- **Muecke, Douglas Colin.: Irony.** Norfolk: Methuen & Co 1970.
- **ebd.: The Compass of Irony.** London: Methuen & Co 1969.
- **Müller, Marika: Die Ironie. Kulturgeschichte und Textgestalt.** Würzburg: Königshausen & Neumann 1995.
- **Nef, Ernst: Das Aus-der-Rolle-Fallen als Mittel der Illusionszerstörung bei Tieck und Brecht.** In: Zeitschrift für deutsche Philologie 83 (1963). S. 191-215.
- **Oesterreich, Peter L.: Ironie.** In: Romantik-Handbuch. Hrsg. v. Helmut Schanze. Stuttgart: Kröner 1994. S. 351-365.
- **Paulin, Roger: Ludwig Tieck.** Stuttgart: Metzler 1987 (= Sammlung Metzler 185).
- **Pestalozzi, Karl: Der gestiefelte Kater.** In: Die deutsche Komödie: Vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Hrsg. v. Walter Hinck, Düsseldorf 1977. S.110-126, 376-379.
- **Ebd.: Kommentar zum Neudruck von Tiecks „Die verkehrte Welt“.** In: Ludwig Tieck: Die verkehrte Welt. Ein historisches Schauspiel in fünf Aufzügen. (1798). Hrsg. v. Karl Pestalozzi. Berlin: de Gruyter 1964 (= Komedia. Deutsche Lustspiele vom Barock bis zur Gegenwart).

- **Petzoldt, Ruth: Albernheit mit Hintersinn.** Intertextuelle Spiele in Ludwig Tiecks romantischen Komödien. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000.
- **Pfister, Manfred: Das Drama.** Theorie und Analyse. 11. Aufl. München: Fink 2001. (= UTB 580).
- **Plett, Heinrich F. : Einführung in die rhetorische Textanalyse.** 8.Aufl. Hamburg: Buske 1991.
- **Prang, Helmut: Die romantische Ironie.** Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1972. (= Erträge der Forschung Bd. 12).
- **Roselt, Jens: Die Ironie des Theaters.** Wien: Passagen-Verlag 1999.
- **Schöpflin, Karin: Theater im Theater.** Formen und Funktionen eines dramatischen Phänomens im Wandel. Frankfurt a.M.: Lang, 1993.
- **Schulz, Georg-Michael: Einführung in die deutsche Komödie.** Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2007.
- **Strohschneider-Kohrs, Ingrid: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung.** 2.Aufl. Tübingen: Niemeyer 1977 (= Hermea NF 6).
- **ebd.: Zur Poetik der dt. Romantik II. Die romantische Ironie.** In: Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive. Hg. v. Hans Steffen. 2. Aufl. Göttingen 1970. S.75-97.
- **Szondi, Peter: Friedrich Schlegel und die romantische Ironie. Mit einem Anhang über Ludwig Tieck.** In: Euphorion 48 (1954), S. 397-411.
- **Vieweg-Marks, Karin: Metadrama und englisches Gegenwartsdrama.** Frankfurt a.M.: Lang 1989.
- **Voigt, Joachim: Das Spiel-im-Spiel: Versuch einer Formbestimmung an Beispielen aus dem deutschen, englischen und spanischen Drama.** Diss. Göttingen 1954.
- **Wolf, Werner: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst.** Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen. Tübingen: Niemeyer 1993.
- **Wolf, Werner: Shakespeare und die Entstehung ästhetischer Illusion im englischen Drama.** In: Germanisch-Romanische Monatsschrift. Hrsg. v. Conrad Wiedemann. 43 (1993). S. 279 – 301.

ABSTRACT

Diese Arbeit versucht eine Analyse romantischer Ironie und Illusionsstörung in Ludwig Tiecks frühromantischem Lustspiel ›Prinz Zerbino oder die Reise nach dem guten Geschmack‹.

Es galt beide Aspekte, denen in der Forschungsliteratur immer wieder eine enge Relation unterstellt, aber ebenso in konträren Auffassungen jeglicher Zusammenhang negiert wurde, nach einer theoretischen Darstellung der wichtigsten damit verbundenen Momente, im Stück auf Ihre möglichen Verbindungselemente und Korrelationen hin aufzuzeigen.

Am Beginn der Arbeit erfolgt eine Nachskizzierung der wichtigsten Momente des mit dem Konzept romantischer Ironie charakterisierten dialektischen Prinzips anhand der frühromantischen Fragmente Friedrich Schlegels, sowie in der Erweiterung durch Karl Wilhelm Ferdinand Solger.

Die theoretische Darstellung der dramatischen Illusionsdurchbrechung stützte sich auf die besonders für das Drama geeignete Typologie des Metadramas von Karin Vieweg-Marks, ergänzt durch Werner Wolfs theoretisches Konzept zur narrativen Illusionsstörung.

Es zeigte sich, dass sowohl was die Analyse illusionsstörender Techniken als wirkungsästhetisches Phänomen, als auch die Gestaltung romantischer Ironie betrifft, keine pauschalen Normen oder bestimmte Verfahren bestimmt werden können, sondern hier stets eine differenzierte Untersuchung des jeweiligen Einzeltextes erfolgen muss.

Für ›Prinz Zerbino‹ konnten interessante Verbindungsmomente zu den auffällig vorhandenen Momenten der Durchbrechung von Illusion auf Sekundärebene zum darin sich abzeichnenden Gestaltungsmoment romantischer Ironie konstatiert werden.

CURRICULUM VITAE

Birgit Bachinger-Dröschner, geb. 1982 in St. Pölten

2000: Matura am Bundesoberstufenrealgymnasium St. Pölten

2000 - 2002: Ausbildung Grafik-Design am New-Design-Center,
anschließende Tätigkeit als Grafikdesigner

seit 2004: Studium Deutsche Philologie an der Universität Wien

seit 2009: angestellt in der Falter Verlags-GesmbH Wien