

Ludwig Tieck

Werk – Familie – Zeitgenossenschaft

Herausgegeben von
Achim Hölter und
Walter Schmitz

**THELEM
2021**

Gedruckt mit Unterstützung der Abteilung für Vergleichende
Literaturwissenschaft, Universität Wien.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche
Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available in the Internet at
<http://dnb.d-nb.de>.

ISBN 978-3-95908-447-5

© Dresden 2021
THELEM Universitätsverlag & Buchhandlung
GmbH und Co. KG
Dresden · München
<http://www.thelem.de>
Alle Rechte vorbehalten. All rights reserved.
Gesamtherstellung: THELEM
Umschlag unter Verwendung der Abb. auf S. 23.
Made in Germany.

INHALT

ACHIM HÖLTER UND WALTER SCHMITZ Vorbemerkung	VII
WALTER SCHMITZ Ludwig Tiecks Autorschaft <i>Zur Kontinuitätskonstruktion eines poetischen Lebens</i>	1
ELENA AGAZZI Empfindsamkeit und Stoizismus <i>Überlegungen zu einer bedeutenden Begriffskonstellation in Tiecks Jugendjahren am Beispiel seines Briefwechsels mit Wackenroder</i>	45
MICHAEL HEINEMANN Tiecks verkehrte Musik	67
LOTHAR BLUHM Tiecks ›Blonder Eckbert‹ <i>Ein »Volksmärchen« im Diskursraum des zeitgenössischen Märchenbegriffs</i>	77
FEDERICA LA MANNA Tiecks Reise nach Italien (1805–1806) <i>Die Reisegedichte eines Gichtkranken</i>	93
ANNE BAILLOT UND SOPHIA ZEIL-BONK Tieck und Solger <i>Zwei Namen und ihre intellektuellen Genealogien</i>	109
STEFAN NIENHAUS »Eine novellen-phantastische Komödie« <i>Das heimische Unheimliche in Tiecks Spätwerk</i>	143

STEFAN NIENHAUS Die »wundersame Glut« <i>Der (fiktive) weibliche Blick auf männliche Stärken und Schwächen in Tiecks ›Vittoria Accorombona«</i>	157
ACHIM HÖLTER, PAUL FERSTL UND THERESA MALLMANN Catalogue de la bibliothèque célèbre de M. Ludwig Tieck (1849) <i>Genese, Rezeption, Bestände</i>	171
WALTER SCHMITZ Ludwig Tiecks Briefwechsel <i>Mit einer bislang ungedruckten Übersetzung aus Wackenroders Brief vom 20. Juli 1792</i>	215
Autorinnen und Autoren	269

VORBEMERKUNG

2023 wird sich zum 250. Mal der Geburtstag Ludwig Tiecks jähren, eines der unbestritten vielseitigsten und einflussreichsten Autoren der deutschen Frühromantik. Das runde Jubiläum Tiecks wird natürlich umgeben sein von weiteren commemorativen Daten, die sich alle auf jene kreative und bis heute nachwirkende Generation von Dichtern und Dichterinnen beziehen: namentlich August Wilhelm und Friedrich Schlegel, Friedrich von Hardenberg (Novalis), Wilhelm Heinrich Wackenroder, Caroline Schlegel, Dorothea Schlegel. Tieck selbst ist aber auch innerhalb seiner Familie verknüpft mit weiteren wichtigen und zum Teil noch unterschätzten Personen der deutschen Literatur- und Kunstgeschichte: seiner Schwester Sophie, seinem Bruder Friedrich, seiner Tochter Dorothea und anderen im engeren und weiteren persönlichen Umkreis.

Um diesem besonderen Status Rechnung zu tragen, wurde 2015 eine Gesellschaft gegründet, die es sich zum Ziel gesetzt hat, namentlich das *Ceuvre* der zur Familie Tieck gehörenden Intellektuellen zu verbreiten und zu erforschen. Es kommt nicht völlig unerwartet, dass sich dies als teils mühsame Aufgabe erwiesen hat. Dennoch sind jetzt bereits fünf Bände der Reihe „Tieck-Studien“ erschienen oder im Erscheinen begriffen, für deren Betreuung wir dem Dresdner THELEM-Verlag danken. Daneben sind einerseits verschiedene Forschungsprojekte zu nennen, abgeschlossen, laufend oder zukünftig, die die Tieck-Forschung entscheidend weiterbringen, ebenso aber auch Desiderate, deren Erfüllung eher von einer ferneren Zukunft zu erhoffen ist. Diese werden angeführt von der Idee einer Gesamtausgabe, die alle philologischen Standards erfüllt, aber ebenso den Entwicklungen der Editionsphilologie, namentlich durch die Digitalisierung, Rechnung trägt. Eine solche Edition wäre umso wichtiger, als durch die Verfügbarkeit der meisten Texte in nicht-wissenschaftlichen Digitalisaten die beträchtlichen bisherigen editorischen Leistungen in ihrem faktischen Gebrauch beeinträchtigt werden. Da aber über Tiecks Werk mit seinem Beitrag zur Moderne, insbesondere auf den Sektoren der Selbstreferentialität wie etwa im Metatheater und des phantastischen Erzählens, innerhalb der

wissenschaftlichen Community und gerade auch durch Studierende viel geschrieben wird, ist die Wahrung und Verbreitung der schon vorhandenen und der zu erbringenden philologischen Erträge eine vorrangige Aufgabe. Ferner ist der Tiecksche Nachlass zwar weitgehend gesichtet und, für den Berliner Hauptteil, auch katalogisiert, und doch harrt noch beträchtliches Material auf seine Auswertung.

Der vorliegende Band vereinigt Beiträge zweier Arbeitstagungen, welche die Tieck-Gesellschaft 2015 in Dresden bzw. 2016 in Wien durchgeführt hat. Seit damals hat es auf mehreren Sektoren noch erheblichen Erkenntniszuwachs gegeben, so dass der heutige Publikationszeitpunkt in der Summe eine wünschenswerte Aktualität mit sich bringt. An Projekten ist etwa die in Berlin entwickelte Plattform „Berliner Intellektuelle 1800–1830“ zu nennen, die immer wieder auch Tieck-relevantes Material erarbeitet (in diesem Band vertreten durch Anne Baillots und Sophia Zeil-Bonks Aufsatz „Tieck und Solger. Zwei Namen und ihre intellektuellen Genealogien“), und in Dresden wurde die umfangreiche Korrespondenz des Dichters mit DFG-Unterstützung zusammengetragen und transkribiert. Hier steht nun die Transposition in eine zeitgemäße editorische Form auf der Agenda. In Wien läuft parallel das FWF-Projekt der Rekonstruktion von Tiecks berühmter Bibliothek, dessen Ergebnisse in einer Datenbank und einer Monographie veröffentlicht werden. Im Aufsatz „Catalogue de la bibliothèque célèbre de M. Ludwig Tieck (1849): Genese, Rezeption, Bestände“ von Achim Hölder, Paul Ferstl und Theresa Mallmann werden die ganz neuen Ergebnisse der laufenden Forschung zu dem Auktionskatalog präsentiert. Komplementär wird die in Dresden geplante Briefedition knapp vorgestellt und an einem Beispiel aus dem Bestand wird dokumentiert, dass hier immer noch bemerkenswerte philologische Entdeckungen möglich sind – hier zu Wackenroders und Tiecks früher Auseinandersetzung mit dem Erhabenen, ausgehend von einer eigenwilligen Diderot-Lektüre. Elena Agazzi arbeitet komplementär weiter ausgreifend am Beispiel von Tiecks Briefwechsel mit Wackenroder Überlegungen zu einer bedeutenden Begriffskonstellation in Tiecks Jugendjahren - Empfindsamkeit und Stoizismus – heraus. Lothar Bluhm perspektiviert Tiecks *Blonder Eckbert* im Diskursraum des zeitgenössischen Märchenbegriffs. Michael Heinemann reflektiert in „Tiecks verkehrte Musik“ dessen Bezugnahme auf musikalische Phänomene. Federica La Manna interpretiert Tiecks *Reisegedichte eines Kranken* und

Rückkehr des Genesenden als entscheidenden Moment in Tiecks literarischem Schaffen, in welchem eine neue Art beginnt, das eigene körperliche Leiden zu erzählen. Stefan Nienhaus schließlich widmet sich einerseits dem „heimischen Unheimlichen“ in Tiecks Spätwerk und andererseits dem (fiktiven) weiblichen Blick auf männliche Stärken und Schwächen in Tiecks *Vittoria Accorombona*. Damit ist der Bogen zurückgeschlagen zu der einleitenden thesenhaften Skizze, die Walter Schmitz der „Kontinuitätskonstruktion eines poetischen Lebens“ in Tiecks Autorschaft gewidmet hat.

Wir hoffen, dass der vorliegende Band nicht nur neue Beiträge zur Erforschung Ludwig Tiecks und seines Umfelds präsentiert, sondern auch anregt zu einer konstanten und ertragreichen Aktivität im Horizont des Jubiläums 2023.

Zum 31.5.2021, Wien und Dresden

Achim Hölter Walter Schmitz

WALTER SCHMITZ

LUDWIG TIECKS AUTORSCHAFT

Zur Kontinuitätskonstruktion eines poetischen Lebens

*„Und nicht bloß in der Jugend war er reich,
bis ins Alter hat er blitzende Kleinodien verstreut.“¹*

I. Aura

Im Jahr 1836 überarbeitet der sächsische Hofmaler und Professor an der Dresdner Kunstakademie Carl Christian Vogel von Vogelstein sein Gemälde

1 Friedrich Hebbel: Ein Stern im Menschengestalt; zit. nach Klaus Günzel (Hg.): König der Romantik. Das Leben des Dichters Ludwig Tieck in Briefen, Selbstzeugnissen und Berichten. Berlin / DDR: Verlag der Nationen 1986, S. 463 f. – Diese einleitende Skizze geht auf meinen Eröffnungsvortrag für die Dresdner Konferenz 2015 zurück. Ich führe dabei Überlegungen weiter, die ich bereits skizziert habe in der Vorbemerkung zu dem von mir herausgegebenen Sammelband: Ludwig Tieck. Literaturprogramm und Lebensinszenierung im Kontext seiner Zeit. Tübingen: Niemeyer 1997, S. VII–XIII. Ich verzichte im Folgenden auf eine Auseinandersetzung mit der umfangreichen Fachforschung zu den hier angerissenen Perspektiven und beschränke die Zitatnachweise auf das Nötigste. – Zur ersten biographischen Orientierung vgl. noch immer Roger Paulin: Ludwig Tieck. Eine literarische Biographie. München: Beck 1988. Gründlich die Kommentare in den Bänden der leider unvollständig gebliebenen Ausgabe: Ludwig Tieck: Schriften in zwölf Bänden. Frankfurt / Main: Deutscher Klassiker Verlag 1985ff. – Bd. 1: Schriften 1789–1794. Hg. v. Achim Hölter. 1991. – Bd. 6: Phantasia. Hg. v. Manfred Frank. 1985. – Bd. 7: Gedichte. Hg. v. Ruprecht Wimmer. 1995. – Bd. 11: Schriften 1834–1836. Hg. v. Uwe Schweikert u. Mitarb. von Gabriele Schweikert. 1988. – Bd. 12: Schriften 1836–1852. Hg. v. Uwe Schweikert. 1986. – Die Briefwechsel Tiecks wurden in der früheren Tieck-Arbeitsstelle an der TU Dresden möglichst vollständig erfasst und gesammelt; sie werden ab Frühjahr 2022 öffentlich zugänglich gemacht; meine Zitate beziehen sich auf diesen Bestand. – Die vielfältigen Verbindungen zu benachbarten Fächern, der Geschichtswissenschaft etwa oder einer historisch argumentierenden Soziologie – hier beispielsweise die Arbeiten von Andreas Reckwitz zur Subjektivierung – können hier kaum angedeutet werden. Für die Tieck-Forschung, der ich in diesem Entwurf selbstverständlich – auch wenn ich sie kaum zitiere – vielfach verpflichtet bin, hat die Welle der Handbücher, die die Welle der Einführungen abgelöst hat, ein nützliches Resultat erbracht: Claudia Stockinger / Stefan Scherer: (Hg.): Ludwig Tieck. Leben – Werk – Wirkung. Berlin, Boston: de Gruyter 2011 / 2016. Eines instruktiven, ebenso kenntnisreichen wie anregenden Blick auf den Problemkreis, dem ich mich hier anzunähern versuche, bietet Roger Paulin: Ludwig Tieck: Leben und Werk. In: Institut für deutsche Literatur der Humboldt-Universität zu Berlin unter Mitarbeit von Heidrun Markert (Hg.): Ludwig Tieck (1773–1853). »laßt uns, da es uns vergönnt ist, vernünftig seyn«. Bern u. a.: Peter Lang 2004, S. 13–24. Ebenso anregend, auf das Briefwerk konzentriert Jochen Strobel: Aufschub und Gedächtnis in Tiecks Briefen. In: Ebd., S. 311–329.

Der Bildhauer David D'Angers porträtiert Ludwig Tieck noch einmal sorgfältig, beläßt jedoch die grundlegende Konfiguration.² Rechts im Bild, auf einem niedrigen Podest sitzend, der gealterte Dichter, hinter ihm stehend, mit der Hand auf seiner Schulter, seine Tochter Dorothea; links mittig, auf einem Schemel, der sein fast fertiges Werk musternde und nur noch leicht korrigierende Bildhauer, stehend vor der weiß leuchtenden Büste, die erhöht und zentral zugleich die Spitze des zugrundeliegenden Dreieckskomposition einnimmt; und links im Bild der Maler Vogel von Vogelstein mit Hausrock und Nickelbrille neben der Leinwand, mitten im Akt der Schöpfung seines Gemäldes. Tiecks Helfer bei der Shakespeare-Übersetzung, Wolf Graf Baudissin, blickt dem Dichter über die Schulter. Doch das Atelier steht auch im Zeichen Raffaels: Der »Gemäldekarton, der hinter Tieck an der Rückwand lehnt, [...] ist der Entwurf für ein Altarbild mit der Madonna in den Wolken und zwei Heiligen, das Vogel 1830 in der Pillnitzer Schlosskapelle ausführte. Als Vorbild diente unverkennbar Raffaels *Sixtinische Madonna* in der Dresdner Gemäldegalerie. Tieck und Vogel teilten die Verehrung für den »göttlichen« Raffael, der als Künstleridol der Romantik auch in effigie anwesend ist: Eine Kopie seines Selbstbildnisses in den Uffizien in Florenz ist programmatisch über dem Eingang des Ateliers angebracht.« Als Frontispiz wiederum hatte »das Raffael-Porträt zwei der wirkungsmächtigsten Schriften der Frühromantik« geschmückt: Wilhelm Heinrich Wackenroders *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1796), die Tieck mit erarbeitet und herausgegeben hatte, und Tiecks eigenen Künstlerroman *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798): »Huldigen Tieck und Vogel dem romantischen Ideal, wird David d'Angers antinomisch als Protagonist einer klassizistischen und realistischen Richtung vorgestellt, wie sie in der großen Büste zum Ausdruck gelangt.« – Vollendet ist so ein Gedenkbild umfassender Auratisierung, in dem die Künste zusammenwirken und die Konkurrenz der beiden epochenbildenden Stilgegensätze – des ›Klassischen‹ und des ›Romantischen‹ – aufgehoben ist. Dem gegenwärtigen, alten Dichter – und denen, die seinem Werk dienten, der Tochter und dem Grafen Baudissin – steht mit der Büste sein zu zeitloser Idealität gesteigertes Abbild

2 Zu den Fassungen vgl. – basierend auf dem Petra Maisak und Gerhard Kölsch bearbeiteten gedruckten Katalog: <https://goethehaus.museum-digital.de/index.php?t=objekt&oges=4429>; dort auch die Zitate unten. Zum ›auratischen Effekt‹ in dieser Gestaltungs des traditionsreichen ›Paragone‹-Motivs vom Wetteifer der Künste Bernhard Maaz: Tieck im Bildnis. In: Stockinger / Scherer, Ludwig Tieck, S. 642–648, hier S. 646.



Vogel von Vogelstein: David d'Angers modelliert die Büste Ludwig Tiecks, 1836, Öl auf Leinwand, auf Holz aufgezogen, 57,2 x 65,7 cm, Inv. Nr. IV-1967-016

gegenüber, wie es der Bildhauer schafft; der Maler aber wird die gesamte Konstellation in seinem Bild überliefern. In diesem Entwurf eines Gesamtkunstwerks übersetzen so die visuellen Künste jene literarische Autorschaft, deren Werk selbst sich ihnen entzieht und die doch allein ein solches Bild verdient, in eine fortwirkende Denkmalsszene für die Nachwelt. Zugleich verliert jener Gegensatz des ›Klassischen‹ und des ›Romantischen‹ jede polemische Schärfe, wenn ihre Ikonen und Repräsentanten – sogar der boshafte Antikenverehrer Böttiger findet seinen Platz – sich zur Würdigung des Dichters Tieck versammeln. – Die bildenden Künste stiften ein Bild, das bleibt; derart zeitenthobene Dauer ist ein verlässliches Zeichen des Ruhms eines Dichters wie Ludwig Tieck, dessen Altern in der ihm gewidmeten marmornen Büste gebannt und dessen umstrittene Position in dieser Szene der Gemeinsamkeit harmonisch aufgehoben ist. Und so zieht Vogel von

Vogelstein eine repräsentative Bilanz von Tiecks Autorschaft – und bestätigt den ideellen Gehalt von dessen Schaffen. Dass dies möglich war, ist aber die besondere Leistung von Tiecks Lebensführung und Werkpolitik gewesen.

II. Geschichtszeit – Lebenstext

Um 1800 wird das je persönliche Leben zu einer Aufgabe von bis dahin ungeahnter Komplexität. Niemand lebt ja, so scheint es heute selbstverständlich, nur schlichtweg sein Leben, und ganz gewiss ist dies von einem Schriftsteller nicht zu erwarten. Sein Leben führen – das heißt immer auch: Das Leben zu verstehen, sich die bisherige Lebensgeschichte zu vergegenwärtigen und die zukünftige zu entwerfen. So ist ›Leben‹ reflektiertes Leben – und zudem kann die Literatur selbst zur ›Lebensführungsmacht‹ (Max Weber) werden; man lebt wie im Buch – im vorbildlichen anderen oder gleich im künftigen eigenen. Für jene ›romantische‹ Intellektuellen-Generation um 1800 ordnet sich dann der je eigene ›Lebensroman‹ ein in die universale Poesie. Die Komplexität jenes Wechselspiels von einer Chronologie, die Tag an Tag reiht, einerseits, und erinnernder Vergegenwärtigung, die der Chronologie Orientierung zu geben vermag, andererseits aber – sie steigert sich damals in der Ära Ludwig Tiecks in hohem Maße für alle, und exemplarisch im Leben der Dichter. Denn was sie schreiben und wie sie schreiben, ist in die autobiographische Selbstvergewisserung und Selbstrechenschaft stets mit einbezogen. Auto(r)biographie wird ein Element des Schreibens, und der Autor ist, wie man in einer Replik auf Roland Barthes' berühmtes Diktum vom Tod des Autors wohl sagen darf, so lebendig wie nie.

Es ist eine Lebenspräsenz in einer Heteronomie der Zeitlichkeit: Die ›Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen‹ (Ernst Bloch) ist die Signatur der Ära. Man lebt gleichsam ein einziges Leben in verschiedenen Zeiten. Einerseits hatte der Prozess der Beschleunigung aller Lebensabläufe längst schon eingesetzt. Ludwig Tieck wie seine Zeitgenossen erfuhren dies mit verstörender Schärfe. Revolution, der Umsturz aller gewohnten Ordnung, prägt die Geschehnisse der Zeit wie das Bewußtsein der Zeitgenossen. Nach dem Epochenereignis der Französischen Revolution überstürzten sich die Folgen: Die Napoleonischen Weltkriege, sodann nach 1813 das mühsame Innehalten in einem Friedensprozess, der die Stabilität der Restauration anstrebte, aber

zugleich den hektischen Wandel nicht aufzuhalten und die Revolution als Möglichkeit nicht mehr aus der Welt zu schaffen vermochte. Weiterhin die Entstehung der mobilisierten Masse zunächst im Krieg, künftig vorangetrieben in dem einsetzenden Prozess der Industrialisierung; eine Bildung von Partei-Gruppierungen mit politischem Gestaltungsanspruch innerhalb des noch immer geltenden monarchischen Prinzips; das territorialstaatliche Gefüge Deutschlands bedroht durch nationales Einheits- und durch liberales Partizipationsverlangen; eine soziale Ordnung unterminiert durch gesteigerte gesellschaftliche Mobilität, alte adlige Eliten im durchaus erfolgreichen Kampf ums Obenbleiben, nicht mehr ganz ›neue‹, jedenfalls aus der ständischen Ordnung längst entlassene Bürgerliche im doppelten Bemühen um Sicherung ihrer Position gegen Konkurrenz von unten und Ausbau gegen den Druck von oben. Und schließlich, dies alles forcierend, eine Beschleunigung der Zeittakte in allen Lebensverhältnissen – insbesondere aber in der öffentlichen Sphäre durch die Medienrevolution des 19. Jahrhunderts, die sich im Gefolge der französischen Revolution mit einer regierungsamtlichen Presse ankündigt, auch in den deutschen Ländern dann das rasante Wachstum der periodischen Presse, im Weltkrieg damals gar als ›fünfter Alliiertes‹ gegen Napoleon, während in den Friedenszeiten vor allem ein breites Informations- und Unterhaltungsbedürfnis zu bedienen war, das mehr und mehr auch die Literatur letztendlich den Regeln des Medienmarktes aussetzt. Die Zeit befand sich, wie es Ernst Moritz Arndt einmal treffend – in seinem Großwerk mit dem bezeichnenden Titel *Geist der Zeit* – formuliert hat, »im Lauf und die Zeitgenossen im Stillstehen.«³ Wurde der Einzelne von schwindenden äußeren Sicherungen nicht doch noch gehalten, so blieb nur die Wahl, sich in diesem Wandel ganz selbst zu verwirklichen – oder sich dagegen in eine einsiedlerische Position zurückzuziehen. Die Sozialfigur des ›Sonderlings‹ betritt die kulturelle und gesellschaftliche Bühne; denn unbemerkt bleibt ja bis heute in unserer vollentwickelten Mediengesellschaften gerade das Nichtkonforme keineswegs, weckt vielmehr – paradox genug und bald auch mit Kalkül – die Aufmerksamkeit erst recht. Im ›Künstler‹ steigert es sich vom Sonderbaren zum Besonderen; er ist der herausgehobene Außenseiter, beargwöhnte Warn- und bewunderte Wunschfigur zugleich.

3 Ernst Moritz Arndt: *Geist der Zeit*. In: Ders.: *Werke*. Hg. v. August Leffson u. Wilhelm Steffens. 12 Tle. In 4 Bde. Berlin: Bong 1910, 6. Teil, S. 51.

Ludwig Tiecks Autorschaft ist von diesem komplexen Prozeß nicht zu isolieren. Der Kunst und Literatur wachsen, eben wie sie ihre besonderen Felder neu ausformen, zugleich neue Funktionen im Gesamtsystem zu: Sie bilden dabei sowohl ein Experimentierfeld der Sozialavantgarde in der Selbstverwirklichung, in einer gleichsam ›ästhetischen Subjektivität‹ (Andreas Reckwitz), wie auch ein Projektionsfeld zur Reflexion und Wunscherfüllung, für die in den funktional fixierten Ordnungen für gewöhnlich kein Raum und keine Zeit mehr bleiben. Der Künstler wird zu jener ambivalenten Projektionsfigur der bürgerlichen Gesellschaft, deren Teil er doch zugleich ist – in rollenbedingter Freiheit am Markt der Medien. Als exemplarisch neurotische Bürde bleibt die Integration derartig heterogener Lebensbedingungen in einem persönlichen Lebensentwurf. Goethe soll dies, so übernimmt die kulturelle Zuschreibung seine eigene Lebensinszenierung, vorbildlich bis ins hohe Alter gelungen sein; so hat man denn auch von einem die Wechselfälle der Ära überwölbenden ›Zeitalter Goethes‹ sprechen können, während etwa von einer ›Opitz-‹ oder selbst von einer ›Lessing-Zeit‹ niemals die Rede war; doch Goethes Lebensepochen dienen jetzt als gleichsam ›organisches‹ Gegenmodell zu den Wirren der Geschichtszeit. Denn das schiere biographische Faktum des Älterwerdens wird eben erst um 1800 zur Herausforderung der Symbolisierung in Kunst und Leben.

Bis ins 18. Jahrhundert hinein ist das Lebensalter für die schriftstellerische Tätigkeit wenig bedeutsam. Doch jetzt wird Altern zum Problem für Künstler, und sie stehen, sofern sie denn nicht als Genies jung sterben, im beschleunigten Wandel der Zeit vor der Herausforderung eines Alterswerkes, das sich als eigene Phase etabliert. Damit können sie zu Vorbildfiguren werden, und für Tiecks Generation ist Goethe dieses Vorbild gewesen. Aber nur Ludwig Tieck hat aus dem Kreis der Jüngeren in seiner Weise ebenso exemplarisch auf die Vorlagen, die Goethes Leben und Werk boten, eine Antwort gefunden. Damit mußten die Anfänge, die ›Jugend‹ des Dichters, freilich neu gedeutet werden. »Was man in der Jugend wünscht, hat man im Alter die Fülle«; diese Maxime eines erfüllten Lebens war 1812 dem 2. Teil von Goethes Autobiographie *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, durchaus dem Text eines ›Lebensromans‹, vorangestellt. Doch während Goethe dieses ›organische‹ Deutungsmodell ›gesunder Erfüllung‹ zugebilligt wird, setzt sich im Falle Tiecks für lange Zeit bei seinen Bearbeitern die folgenschwere ›jugendliche Verirrung‹ als Schema biographischer Normierung durch, und die weiteren

Neuerfindungen seiner selbst und Neuansätze seiner Lebensführung wurden – gemessen am Maßstab Goethes – Tieck als Charakterlosigkeit eines ‚allregsamen Literaten‘ angekreidet, dessen Talent zwar ‚unglaublich gewandt, aber parasitisch‘ gewesen sei;⁴ derart pathologische Metaphern – wie sie ja bereits Goethe, seiner eigenen Krankheitsgeschichte zum Trotz, für das ›romantisch Kranke‹ in Umlauf gebracht hatte – lagen nicht fern und wurden dann auch mit allerlei Kontraststereotypen zusammengebracht, etwa auch dem des ›Deutschen‹ gegenüber dem Französischen, das ja einer Sexualkrankheit sogar den volkstümlichen Namen geliehen hatte.

III. Virtuos – am Literaturmarkt und gegen ihn

Literaturmoralisch infiziert hätte sich demnach der junge Tieck schon als Schüler in Berlin, seiner Geburtsstadt, Hauptstadt Preußens und etabliertes Zentrum der Aufklärung seit langem. Für den heranwachsenden Autor aber hatte sich Berlin geradezu als das Experimentierfeld eines ebenso innovativen wie krisenhaften Wandels gezeigt. Die Tendenzen der Zeit waren hier deutlicher ausgeprägt als andernorts und verdichtet zugleich. Die Literatur stand in enger Verbindung mit spätaufklärerischer Wissensproduktion einerseits, mit Marktentwicklungen andererseits, beides repräsentiert im Großverleger Friedrich Nicolai. Emanzipiert hatte sie sich aus den traditionellen Gattungsgrenzen, dabei jedoch wie selbstverständlich ein neues Subsystem der Konventionalisierung entwickelt. Das aufklärerische Interesse an der Erkenntnis des Menschen fand sich herausgefordert von Extremlagen, dem Wahnsinn, der Kriminalität. Zugleich boten diese jedoch in literarischer Aufbereitung die Chance zu einer Binnenexotisierung, die nun keineswegs ein aufklärerisches, sondern ein verschämt sensationelles Interesse befriedigte. Der junge Autor Tieck wird ein Virtuose in der Verknüpfung der Diskurse unter diesen widersprüchlichen Prämissen, vollends nach seinem – abgebrochenen – Studium in Göttingen, jener Reformuniversität als Zentrum der wissenschaftlichen Aufklärungsbewegung samt alternativer Entwürfe des ›Sturm und Drang‹. Vertraut mit Repräsentanten der Spätaufklärung wie dem Ästhetiker und Psychologen Karl

4 So in jenen Passagen, in denen Friedrich Gundolf die gängigen Abwertungsklischees noch einmal zuspitzte: Über die romantische Schule. In Ders. (Hg.): Romantiker-Briefe. Jena: Diederichs 2007, S. I-XVIII, hier S. VIII.

Philip Moritz, heimisch in gebildeter musischer Großstadt-Geselligkeit wie im Haus seines späteren Schwagers, des königlichen Kapellmeisters Johann Friedrich Reichardt, zudem früh versiert in den Anforderungen eines ausdifferenzierten breiten Lesepublikums trieb er – wieder zurück in Berlin – die erkundende Fallbeschreibung aufklärerischer ›Erfahrungsseelenkunde‹ bis an die Grenze des Sensationellen, schuf also spannende Lektüre und nutzte dabei jene Genres der Breitenliteratur, die sich herausgebildet hatten, in einer sich wechselseitig spiegelnden Exotik in- und außerhalb des europäischen Aufklärungskosmos, also die Räubergeschichte, die Gespenstererzählung, das Orientalisieren. Das alles aber – und damit war der Punkt satirischer Demontage erreicht – waren nur Worte, nur Diskurse, nur Literatur.

Die satirische Demontage, die sich komplementär zur Inszenierung genialer Wort- als Lebensmacht, wie sie ja die Gruppe der ›Stürmer und Dränger‹ bereits vorgeführt hatte, noch einmal neu ausrichtete, erfaßte sowohl jene in der Biederkeit lauende Gier nach dem Außergewöhnlichen wie auch die Biederkeit im Normbruch als Dauerkonvention – im Figurenkosmos des frühen Tieck also Peter Lebrecht einerseits, Fermer, der (Pseudo-)Geniale, andererseits; beide verkörpern für die künftige Gruppe der ›Romantiker‹ den Philister schlechthin. Und sie markieren zugleich eben die Grenzlinie des Übersprungs in ein Alternativmodell, das bald schon als ›romantisch‹ gelten wird.

Für Tieck bleibt aus der satirischen Selbstkorrektur seiner literarischen Sozialisation vorerst der Vorbehalt gegen die herrschende Kultur der Schriftordnung: Sie ist zu unterlaufen in synästhetischer Verwirrung der Texte bis zum die Künste vereinigenden Gesamtkunstwerk, mit Inszenierungen von Intermedialität als Vorleser und Ein-Mann-Theater oder im Kunstwerk der Geselligkeit. In Berlin wird zugleich denn auch – in der Begegnung mit der Musik, im Theaterspiel – eine weitere Grundlage seines künftigen virtuosenspiels medialer Grenzüberschreitungen gelegt.

Tieck ist, als er mit der Demontage der aufgeklärten Diskursordnung beginnt, keineswegs isoliert. Im Rahmen der übergreifenden Problemlagen entwickeln sich analoge Lösungsentwürfe, Linien, die konvergieren. So findet Ludwig Tieck denn auch alsbald Anschluß an jenen Kreis, der sich mit einer präzisen Wahrnehmung der Konventionalität des Medienmarktes als provozierende und programmatische Gegenbewegung konstituiert: Die Gruppe junger Intellektueller in Jena, deren kulturelles Handeln alsbald im Namen

des ›Romantischen‹ erfolgen sollte. Wie die ›Aufklärung‹ zielt auch dieser ›romantische‹ Entwurf auf eine Ordnung des gesamten Lebens, freilich nicht pragmatisch ausgedehnt bis hin zu Rezepten für eine verbesserte Landwirtschaft: Lebensführungsmacht soll jetzt, in diesem intellektuell-akademischen Kreis die ›Poesie‹ sein, und an dem ›romantischen Experiment‹ des Lebens gemeinsam in der und für die Poesie nimmt Tieck mit Frau und Tochter für fast zwei Jahre – 1799 und 1800 – in Jena, im Umkreis der Universität teil. Als Generationengruppe der ›Jugend‹ entwickeln die ›Romantiker‹ – Männer und Frauen – Alternativen zur bürgerlichen Lebensordnung, zur literarischen Konvention, zur krisenhaften aufgeklärten Wissensordnung – und sie nutzen dabei das in Literatur und Wissen vorhandene Material, indem sie es gleichsam einer intellektuellen Alchemie unterwerfen. Sie ordnen die Überfülle des Empirischen neu in seiner Zeitlichkeit und sie experimentieren auch poetisch mit der Aufhebung empirischer Grenzssetzungen, wie sie einer bloß vernunft- oder – wie sie es abschätzig nennen würden – verstandesgeleiteten Weltwahrnehmung unverzichtbar scheinen. Nichts weniger als eine ›Revolution der Bildung‹ bezwecken sie – im Namen eines Prinzips, das dem zeitlichen Wandel wie der gegenwärtigen Entgrenzung der Wissens- und Erfahrungsräume die Richtung gibt, sich in ihnen fortschreitend verwirklicht, ohne je erfüllt zu sein. Es ist die Poesie.

IV. Poetische Gegenwelten

Doch Poesie nicht zu fordern, sondern poetische Werke, die erfolgreich den Anspruch der literaturkritisch-philosophischen Ästhetik einlösten (oder einzulösen schienen), zu schaffen und ins Publikum zu bringen, – das war vor allem Ludwig Tieck gelungen, nachdem er die ›spätaufklärerischen‹ Diskurse bis zu ihrer Selbstaufhebung geführt hatte. Nun lagen Texte vor, die von den Jenensern wie ihren Gegnern denn auch als literarische Probe aufs theoretische Exempel anerkannt und – in Lob wie Spott – propagiert wurden. Kennmotive und –themen des Romantischen werden dank Tieck publikumswirksam – das Mittelalter, der Traum, das Wunderbare, die bislang gering achteten Formen einer Volkspoesie wie das Märchen. Bisher waren sie nicht unbekannt, aber jetzt werden sie in einen Zusammenhang gebracht, der sich ihrer Herkunft entzieht.

Das ›Romantische‹ kann aufscheinen und doch – in der dargestellten Welt – verfehlt werden. In einer Märchennovelle wie *Der blonde Eckbert* (1797) werden zwar die empirischen Grenzmarkierungen der Lebenswelt belanglos, bewegt man sich doch, wie der fiktive Autor Peter Lebrecht vorab einem ›vernünftigen‹ Publikum mitteilt, in erzählten »Träumen«, die »schwerlich [jemanden] über irgend etwas belehren dürften«;⁵ dass das ›Wunderbare‹, diese zentrale ästhetische Kategorie für die ›Romantik‹, literarisch dargestellt in eine Traumwelt führe, hat Tieck schon im Jahr zuvor – in der Abhandlung *Über Shakespeares Behandlung des Wunderbaren* – herausgearbeitet. Die erzählte ›Märchen‹-Welt soll nicht abbilden, wie es ›wirklich gewesen ist‹, sondern sie verwandelt die Wirklichkeit in Bedeutungsschiffren, deren Konstellation den wahren Sinn eines Lebens erhellt. Das ›Märchen‹ wird hier aber zum Modell einer Textinszenierung, die von den – in ihren verständigen Mustern befangenen – Figuren nur unzureichend wahrgenommen werden kann; sie sind hier eingewandert aus der ›trivialen Gattung‹ der Tieck wohl vertrauten Ritterromane. Im ›Märchen‹ erweisen sie sich als unfähig zum ›romantischen‹ Leben in der Poesie. Dem ›Wunderbaren‹ begegnen sie, nutzen es aber für alltägliche Zwecke, verwandeln das Gold der Poesie in bloßes Geld. Wenn die junge Berta aus der Stadt flieht, so wird ein ›vernünftiger‹, aber gleichwohl – oder vielmehr: deshalb – unverständiger Leser hier die Geschichte einer Wanderung eines jungen Mädchens durchs Gebirge in ein fernes Tal erkennen wollen. Der Leser aber, der die banalisierte Verstandeswelt hinter sich gelassen hat, wird hier die Grenzüberschreitung aus der Misere einer unglücklichen städtischen Kindheit in das wiedergewonnene Traum-Paradies kindlicher Unschuld wahrnehmen, und diese doppelte Perspektivierung der literarischen Sprache – als Wirklichkeitsverweis zum einen und komplementär und unauflöslich zugleich als Verweis auf eine höhere Wahrheit, die sich der bloßen Wirklichkeitsbenennung nicht erschließt, – wird romantisches Erzählen für geraume Zeit prägen. – Geradezu skandalös aber waren Wackenroders *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*. Ist auch des mitarbeitenden Tieck eigener Textanteil daran recht gering, so findet man hier doch schon die Vorstufe des Künstlerromans *Franz Sternbalds Wanderungen*, den Tieck 1797 abschloß, 1798 veröffentlichte – ein Dokument der Gegenklassik, das in

5 Der blonde Eckbert. In: Erzählungen der deutschen Romantik. Hg. v. A. Meier, W. Schmitz, S. v. Steinsdorff, E. Weber. 2. Aufl.. München: dtv 1998; S. 7–23 ; sowie Kommentar von WS: S. 339–348, hier zitiert S. 341.

Goethes berühmten Verdikt vom »klosterbrudrisirenden sternbaldisirenden Unwesen« treffsicher mit dem vorangehenden Buch zusammengeschlossen wird, dies alles unter der Rubrik »neukatholischer Sentimentalität«. Und in der Tat bildet die Reise des jungen Malers Sternbald aus Dürers Nürnberg über die Niederlande bis nach Rom ja eine Wallfahrt zur Kunstreligion – und das Ziel ist nicht die Renaissance der Antike, sondern die Renaissance katholischer Christenheit unter dem Horizont der Endzeit, wie sie Michelangelos Fresken in der Sixtinischen Kapelle vergegenwärtigen; und die Geliebte, auf die sich Sternbalds Sehnsucht richtet, trägt denn auch den Namen der Mutter des Erlösers »Maria«.

V. »Übersetzung« / Gesamtkunstwerk

Das im Roman mit seinen zahlreichen lyrischen Einlagen entworfene Wechselverhältnis der Künste Musik und Malerei – zusammengeführt und aufgehoben im Wort der Poesie – wird, auch dank Tiecks weiterer Vermittlung, praktisch werden; »Romantisches« wird aus der Schrift übersetzt in Bild und Ton. Tiecks erster Dresden-Aufenthalt wird ihn mit dem jungen Maler Philipp Otto Runge, den – laut seinem eigenen Zeugnis – »nie etwas so im Innersten meiner Seele ergriffen« hatte wie Tiecks *Sternbald*-Roman⁶ – in eine produktiv anregende Verbindung bringen, und stärker noch läßt sich Caspar David Friedrich, der Tieck ebenfalls in Dresden kennenlernt, in seiner Bildsprache von Tiecks »romantischer« Motivik inspirieren. In Dresden wird Carl Maria von Weber 1817 den *Freischütz*, die deutsche »romantische« Oper schlechthin, komponieren; und selbstverständlich wird Tieck nach seiner Übersiedlung in die sächsische Residenz auch in Webers Kreis verkehren.

So finden allmählich die verschiedenen Künste, sich wechselseitig erhellend, zu einem »romantischen« Stil bei den Deutschen, und so läßt sich ihr Zusammenwirken im Gesamtkunstwerk erahnen, die eine sich in die andere gleichsam übersetzend, in einer Wirkung vereint. Und so verbinden sich im »romantischen« Projekt auch die Nationalliteraturen in ihrer Wechselwirkung zu einer – aus den verschiedenen Sprachen übersetzten – Weltliteratur, hin und her aufeinander wirkend und so fortschreitend die universale Poesie verwirklichend. Tiecks Begeisterung für den Dichter

6 Runge an Johann Heinrich Besser, 3. 6. 1798; Philipp Otto Runge: Hinterlassene Schriften. Hamburg: Perthes 1840 f. Band IV, S. 9.

Shakespeare ist wegweisend, bildet aber zugleich, seit dem Einsatz in der Göttinger Studienzeit, fortdauernd in den wechselnden Epochen seiner Autorbiographie »das Centrum meiner Liebe und Erkenntniß«, auf das er »alles unwillkürlich und oft, ohne daß ich es weiß«, beziehe.⁷ Seine erste dramatische Szene *Sommernacht*, eine Variation des ›wunderbaren‹ *Sommernachtstraums*, dann jene erste Abhandlung *Über Shakespeares Behandlung des Wunderbaren*, dazu seine erste Übersetzung eines Dramas des großen Briten, *Der Sturm* – sie werden fortgeführt in der großen deutschen Schlegel-Tieckschen Shakespeare-Ausgabe, in begleitenden Editionen des Altenglischen Theaters, in Abhandlungen, die sich freilich nie zum beharrlich geplanten ›Buch über Shakespeare‹ runden, in den Shakespeare-Novellen der 1820er Jahre. Mit der ›Märchen-Novelle‹ *Das alte Buch* von 1835, die noch einmal – wie jene erste dramatische Szene aus dem Jahr 1789 – Shakespeares Welt mit dem ›Wunderbaren‹ der Dichterweihe gewidmet ist, jetzt aber zugleich eine historische Reihe der großen Poeten bis in die Gegenwart – bis hin zum jungen Goethe – imaginiert, war gleichsam die historische Bilanz gezogen. Dann, in der Groß-Novelle *Der junge Tischlermeister* (1836) folgt die Probe auf die Theaterpraxis; führt doch den Protagonisten seine Reise nicht nur ins ›romantische‹ Land seiner Jugend, sondern zuvor gleichsam durch die Theatergeschichte mit Liebhaberaufführungen von Schillers *Räubern*, Goethes *Götz*, die beide in peinlichem ›Naturalismus‹ steckenbleiben, und schließlich, als wahrhafter Wendepunkt der Novelle, die ›ächt‹ poetische Inszenierung von Shakespeares *Was ihr wollt*. Und dem wird schließlich noch – laut Tiecks eigenen Bericht⁸ – »[a]m 14. October 1843« sein eigener Versuch folgen, »die ›Sommernacht‹ von Shakespeare auf eine neue Weise darzustellen«, mit der Bühnenmusik Felix Mendelssohns das ›romantische‹ Streben nach dem Gesamtkunstwerk einlösend, mitten in einer kunstvoll gebildeten Natur, dem Schloßpark zu Scauoussi.

Tiecks Übersetzungen wiederum – neben Shakespeare vor allem der *Don Quixote* des Cervantes – lassen eine Tradition des ›Romantischen‹ im literarischen Erbe Europas kenntlich werden; seine Editionen mittelalterlicher Dichtungen leisten dasselbe für die deutschsprachige Literatur. Ludwig Tieck hat den literarischen Kanon in Deutschland verändert. Er hat vorgeblich obskuren Beständen – wie etwa den Schriften des Theosophen Jakob

7 Tieck, Ludwig: Kritische Schriften. Zum erstenmale gesammelt und mit einer Vorrede hrsg. von Ludwig Tieck. 4 Bde. Leipzig: Brockhaus 1848–1852. Bd. 1, S. 141.

8 Ebd., Bd. 4, S. 375.

Böhme – zunächst im engeren ›Romantiker‹-Kreis zu neuer Wertschätzung verholfen; er hat mit den Editionen von kaum wahrgenommenen, unterschätzten, gar abgewerteten Autoren wie dem Maler Müller, Lenz, Novalis und Kleist jenen ›antiklassischen‹ Gegenkanon vorbereitet, zu dem seit den 1880er Jahren dann etwa auch Hölderlin, Büchner und die Bettine zählen werden – Vorläufer weiterer Literaturrevolten der ›Jungen‹ für die nächsten drei Jahrzehnte. Und wenn, noch zu Tiecks Lebzeiten, eine ›nationale‹ und eine ›transnationale‹ Literaturwissenschaft entstehen – die Germanistik und die Komparatistik –, so hat Tieck mit seinen poetischen Grenzüberschreitungen das Feld ausgemessen; aber teilnehmen wollte er an der Professionalisierung, die in eine akademische Etablierung mündete, durchaus nicht. Er meidet die »Confektgegend der Gelehrsamkeit«,⁹ lehnt Angebote einer Professur – früh, schon 1804, in Heidelberg, dann in den 1820er Jahren in Breslau, in München – stets ab. Das Beharren auf der Freiheit der Poesie und die Verweigerung ihrer Beschränkung ist das eine übergreifende Motiv, das sich in den frühen Jahren ausgeformt und dann, hartnäckig aufrecht erhalten, bis ins Alter entfaltet hat; das ist gleichsam der Lebensroman in der Autorschaft Ludwig Tiecks.

VI. Lebenswende: Identität gegen Marktkonformität

Er bleibt also ein – fast – freier Schriftsteller: Zwar reichen seine Einkünfte für den ihm notwendigen Lebensstandard nicht völlig aus; als ›Pumpgenie‹ (Arno Schmidt) hilft er sich durch, Verleger und Mäzene stützen ihn, seit 1825 wirkt er als Dramaturg mit zuletzt nur noch geringen Dienstpflichten. Jedenfalls kennt er die Bedingungen am sich herausbildenden Kulturwarenmarkt. Ein breiteres Publikum, gebildet oder halbgebildet, erleichtert den ›Produzenten‹ ihre scheinbare Autonomie; wenige personale Abhängigkeiten werden freilich jetzt abgelöst von Marktregeln, die schnell zu Zwängen werden können für einen Autor, der – wie Tieck – durchaus nicht bereit ist, den Publikumserfolg als Wert-Maßstab zu akzeptieren. Vielmehr gehört die Publikumssatire von Beginn an zu seinem Repertoire. – Die junge Bertha zerstört ihr paradisisches Unschulds-Leben durch fehlgeleitete Lektüre, spinnt sie sich doch aus den ›wunderbaren Geschichten‹ einiger

9 Tieck an Karl Wilhelm Ferdinand Solger, 18. 5. 1818.

›alter geschriebener Bücher‹ »ganz wunderliche Vorstellungen von der Welt und den Menschen«,¹⁰ eine in den Text integrierte Leserwarnung und Leseanweisung, mit welcher der junge Autor die ihm wohl vertraute Verfälschung des ›Wunderbaren‹ in markgängiger Unterhaltung überdies mit den zeittypischen Warnungen vor fehlgeleiteter Lesesucht verschränkt. – Gegen derartige Tendenz zum Falschen wird Tieck, der früher als andere die Konventionen und Marktbedingungen des kulturellen und literarischen Betriebs erfahren und auch genutzt hat, die Konfrontation niemals scheuen.

Wer das ›Neue‹ in dem – nach der Leserevolution des 18. Jahrhunderts – stabilisierten literarischen Feld durchsetzen wollte, durfte nicht nur schlicht auf die Durchsetzungskraft des Besseren hoffen. ›Romantik‹ heißt von Beginn an – nach dem Muster, das die Stürmer und Dränger vorgegeben hatten, – Provokation und Skandal; ›ästhetische Prügeleyen‹ sind an der Tagesordnung. Im Kampf um Aufmerksamkeit werden die Gegner definiert – sie sind die beschränkten ›Aufgeklärten‹; so kann man sie reizen und wenn möglich auch ›annihilieren‹. Die Strategie ist erfolgreich mit überraschenden Folgen. Zunächst gelingt es den Romantikern, die Meinungsführerschaft in einem literarischen Feld zu erobern, das sich über die Territorialgrenzen in den deutschen Landen hinweg vereinheitlicht. Ihre Inszenierung einer Epochenschwelle, basierend auf einer ›Revolution der Bildung‹ setzte sich durch, doch die Revolutionäre finden sich nach etwa einem Jahrzehnt als Arrivierte wieder. – Die Jenenser Lebens- und Arbeitsgemeinschaft ist aufgelöst, die Gruppe zerfallen; man geht getrennte Wege, verbunden allenfalls noch in der Erfahrung eines propagierten, dann aber auch je persönlich erlebten Zeitbruchs. Der frühe Tod des Freundes Novalis vollends läßt Tieck vereinsamen. Die Bewegung verbreitet sich in vielen kleinen Zentren, zumeist mit universitärem Milieu, zumeist bei einer bildungsbürgerlichen Jugend. Viele schreiben jetzt auch romantisch. Es gibt ›Schüler‹ jener ersten Generation – wie Clemens Brentano, ›der Angebrennte‹, der sich, laut Dorothea Schlegels Spott, als der ›Tieck des Tieck‹ geriert; es gibt Nutznießer, die sich erst gar nicht um die Anerkennung der Bahnbrecher bemühen. Es gibt ein florierendes romantisierendes ›Literaturgewerbe‹ mit Taschenbüchern und Almanachen, und was einen ›romantischen‹ Text ausmacht, ist jetzt allgemein bekannt und gängig. Gerade Tieck hatte ja, mit einem bis dahin undenkbaeren Erfolg, ein neues Wort geprägt, das zum

10 Der blonde Eckbert (wie Anm. 5), S. 14 (meine Hervorh.); zuvor vgl. ebd. S. 13.

Kennwort und zur Motivformel alles ›Romantischen‹ werden sollte – die ›Waldeinsamkeit‹ im Kindheitsparadies Bertas im *Blonden Eckbert*; und die Formel von der ›mondbeglänzten Zaubernacht‹ aus dem Schauspiel *Kaiser Octavianus* erlangte eine ähnlich überwältigende Popularität. Für den Autor Ludwig Tieck aber überschneidet sich die persönliche Erfahrung des Älterwerdens – und damit sein Herauswachsen auf der ›romantischen‹ Lebens- und Schaffensphase – mit dem beschleunigten Produktionstakt eines medialisierten Literaturmarktes, auf dem ›Romantisches‹ boomt. Von nun an, mit den Aufenthalten in Dresden, mit dem Rückzug in die Mark Brandenburg nach Ziebingen, wird die Verteidigung der ›wahren Romantik‹ im Wandel der Zeit, die beharrliche Erinnerung an das ›ächt Romantische‹ und dessen legitime Variation zu Tiecks Leitmotiv während der ihm noch verbleibenden Lebensjahrzehnte; er wendet sich stets gegen unberufene Nachahmer und gegen ein der literarischen Mode blind und anspruchslos folgendes Publikum. – Jeder – und jede – aus der Jenenser Gruppe geht einen eigenen Weg, in die Wissenschaft wie August Wilhelm Schlegel, in die bewährte, in der Krise tief erfahrene ›Lebensführungsmacht‹ der Religion wie Friedrich Schlegel oder Clemens Brentano, ins praktische Leben eines Rittergutsbesitzers wie Achim von Arnim. Sie verwandeln, jeder für sich, das ›Romantische‹, entscheiden sich für jenen tragfähigen Impuls, der über ihre jeweilige Lebenswende hinaus führen soll – und werden dabei öffentlich beobachtet, kommentiert, kritisiert. Tieck allerdings will den Anspruch der universalen Poesie nicht preisgeben, welche die Künste, angeführt von der Dichtung, im Gesamtkunstwerk zusammenführt, die Wissen ohne Fachgelehrtentum schafft, die eine gebildete Geselligkeit zu stiften vermag, die in gewandelter Form doch stets dieselbe bleibt, das Erbteil der wahren Romantik, wie Ludwig Tieck sie bewahren wird. Seine erste Strategie verbindet variierte Wiederholung, Sammlung und Kanonisierung, gerade in jenem Jahrzehnt, in dem der (anti-)napoleonische ›Weltkrieg‹ gipfelt und in einen prekären Frieden der ›Restauration‹ mündet.

Nach unruhigen Reisejahren fand der alternde ›Romantiker‹ seit 1810 in der Mark im bereits vertrauten Gut Ziebingen, in gebildet freundschaftlicher Gastfreundschaft, einen Ort abseits der Wirren der Zeit. Im Bewahren der ›Romantik‹, dem Einklang von ›Bildung‹ und nationaler Eigentümlichkeit, erkennt er, während sich die nationale Bewegung als Antwort der Deutschen auf das französisch-nationale Universalkaisertum Napoleons