



WOLFGANG ADAM

***Kleine Begebenheiten aus Italien:
Ludwig Tiecks Reisegedichte***

Vorblatt

Publikation

Erstpublikation in: Ernst Rohmer, Werner Wilhelm Schnabel, Gunther Witting (Hrsg.): *Texte, Bilder, Kontexte. Interdisziplinäre Beiträge zu Literatur, Kunst und Ästhetik der Neuzeit* (Beihefte zum Euphorion 36) Heidelberg 2000, S. 118-147.

Neupublikation im Goethezeitportal

Vorlage: Datei des Autors

URL: <http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/tieck/adam_reisegedichte.pdf>

Eingestellt am 01.11.2004

Autor

Prof. Dr. Wolfgang Adam

Otto-von-Guericke-Universität Magdeburg

Institut für Germanistik

Zschokkestr. 32

39104 Magdeburg

Emailadresse: <wolfgang.adam@gse-w.uni-magdeburg.de>

Homepage: <<http://web237.s12.typo3server.com/adam.html>>

Empfohlene Zitierweise

Beim Zitieren empfehlen wir hinter den Titel das Datum der Einstellung oder des letzten Updates und nach der URL-Angabe das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse anzugeben:

Wolfgang Adam: *Kleine Begebenheiten aus Italien. Ludwig Tiecks Reisegedichte* (01.11.2004). In: Goethezeitportal. URL:

<http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/tieck/adam_reisegedichte.pdf>

(Datum Ihres letzten Besuchs).

WOLFGANG ADAM

***Kleine Begebenheiten* aus Italien.
Ludwig Tiecks *Reisegedichte***

Über Ludwig Tiecks *Reisegedichte* hat ein renommierter Literaturwissenschaftler - Ernst Elster - geurteilt, daß diese Verse so schlecht seien, daß sich eine ausführlichere Beschäftigung mit ihnen nicht lohne.¹ Dagegen stellt der Tieck-Experte Roger Paulin fest, daß diese Gedichte zu den „allerbesten“ gehören, welche der Dichter geschrieben habe.² Noch irritierter wird der Leser, wenn er in einem Standardwerk zur *Europäischen Romdichtung* eine Bewertung findet, die in ihrer Aggressivität geradezu überrascht: „Tiecks eilige italienische-römische Reisegedichte tragen in Form und Inhalt ein fast hochstaplerisches Gepräge“.³ Was führt einen Kenner und in aller Regel besonnen argumentierenden Gelehrten wie Walther Rehm zu einer solch pejorativen Einschätzung? Von welchem Parameter aus werden Tiecks Gedichte mit dem Makel des Unseriösen belegt? Die Irritation kommt in die Nähe der Konfusion, wenn man konstatiert, daß ein moderner Autor, vor dem kaum eine Koryphäe unserer Literaturgeschichte - vor allem nicht Goethe - bestehen kann, gerade diese Texte Tiecks überschwenglich lobt. Nach Rolf Dieter Brinkmann ist nämlich Tieck überhaupt *der beste Typ*, der Italien besucht habe.⁴

Solch divergierende Stimmen über den gleichen Text - in unserem Fach kein außergewöhnlicher Befund - reizen zur Überprüfung am Text. Die hier vorgetragene Lektüre steht im Zeichen der Leitbegriffe des Kolloquiums, sie konzentriert sich auf die poetologischen und ästhetischen Aspekte von Tiecks *Reisegedichten*, die als Gelegenheitsdichtungen einem Gebiet der Poesie zuzuordnen sind, das aus bekannten Gründen seit Mitte des 18. Jahrhunderts gleichsam nur noch ein „subliterarisches Leben“, so Wulf Sege[120]brecht, führt.⁵ Die im 19. Jahrhundert noch vitale Gelegenheitsdichtung⁶ hat trotz ihrer immensen Verbreitung in vielfältigen Printmedien keine zentrale Rolle in der Forschungsdiskussion der letzten Jahrzehnte über Lyrik und lyrische Gattungen gespielt. Das Interesse konzentrier-

¹ Ernst Elster, *Das Vorbild der freien Rhythmen Heinrich Heines*, in: *Euphorion* 25 (1924), S. 63-86, S. 66.

² Roger Paulin, *Ludwig Tieck Eine literarische Biographie*. Übertr. aus dem Engl. von Hannelore Faden, München 1988, S. 156; Originalausgabe: *Ludwig Tieck. A literary biography*, Oxford 1985, S. 173.

³ Walther Rehm, *Europäische Romdichtung*, 2., durchgesehene Auflage, München 1960, S. 211.

⁴ Rolf Dieter Brinkmann, *Rom, Blicke*, Reinbek bei Hamburg 1979, S. 409.

⁵ Wulf Segebrecht, *Das Gelegenheitsgedicht. Ein Beitrag zur Geschichte und Poetik der deutschen Lyrik*, Stuttgart 1977, S. 325.

⁶ Generell zum Stellenwert der Lyrik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vgl. Friedrich Sengle, *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution. 1815-1848*. Band II. *Die Formenwelt*, Stuttgart 1972, S. 467 ff.; zur Gelegenheitslyrik: S. 530f. Ein anschauliches Beispiel für die Beliebtheit der Gelegenheitsdichtung im 19. Jahrhundert stellen Theodor Verwey und Gunther Witting vor: *Posaunen hauchen wilden Geisterlaut' - Ludwig Eichrodt als Parodist*, in: *Ludwig Eichrodt. 1827-1892. Herr Biedermeier und seine Welt. Eine Ausstellung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe*. Ausstellungskatalog, hg. von der Badischen Landesbibliothek, Karlsruhe 1992, S. 135-154.

te sich - dies ist unter dem Aspekt der Qualität durchaus verständlich - mehr auf die Entstehungsphase der Erlebnisdichtung oder auf den Einsatz der modernen Lyrik. In diesem Beitrag wird nun der Gelegenheitsdichter Tieck vorgestellt, den nur wenig mit dem romantischen Sänger *der Mondbeglänzten Zaubernacht* oder *Waldeinsamkeit* verbindet. Tieck, der als Autor zeitlebens für Überraschungen gut war und es liebte, zwischen den einzelnen Genera zu changieren, hat ein Textcorpus von mehr als siebzig Gedichten in der Regel in freien Rhythmen vorgelegt, deren Einordnung noch heute für den Literaturwissenschaftler eine Herausforderung bildet.

Die Tieck-Philologie hat sich nur wenig mit den *Reisegedichten* beschäftigt,⁷ und inzwischen sind mehr als zwei Jahrzehnte seit der letzten Deutung durch Gemma Sartori vergangen.⁸ Achim Hölter geht im Rahmen seiner Untersuchung *Ludwig Tieck. Literaturgeschichte als Poesie* auf einige, für seine Fragestellung relevanten Texte ein, und seit zwei Jahren liegt in der *Bibliothek Deutscher Klassiker* die kritische Edition der Gedichte sorgfältig [121] kommentiert durch Ruprecht Wimmer vor,⁹ ohne daß dadurch eine intensive Neubeschäftigung mit der Lyrik Tiecks, vor allem nicht mit deren späteren Proben eingesetzt hat.¹⁰ Überhaupt nicht diskutiert wurden für die *Reisegedichte*, die aus Tagebuchnotizen hervorgegangen sind, Konsequenzen, welche sich aus dieser besonderen Genese für Schreibweise und Textpräsentation ergeben.

Gründe für eine Neubesichtigung der Tieckschen Verse sind also reichlich vorhanden. Die Analyse erfolgt in drei Arbeitsschritten: Nach einigen Basisinformationen zur Entstehungs- und Editions-geschichte der *Reisegedichte*, die in der Form von zwei Zyklen dem Lesepublikum vorgelegt wurden, soll das Programm der Tieckschen Gelegenheitsdichtung skizziert werden, das der Autor zum Teil selbst im Paratext der Vorrede entwickelt. Es wird zu zeigen sein, in welcher Weise Tieck die antiquierte Form der Casuallyrik modernisiert und dadurch aufnahmefähig für neue Inhalte macht.

⁷ Neben der Studie Elsters sind einzusehen: Guido Manacorda, *I 'Reisegedichte' e Parte di Ludovico Tieck*, in: *Rivista di letteratura tedesca* 1 (1907), S. 162-177; Guido Fornelli, *Ludovico Tieck e i suoi rapporti con l'Italia*, in: *Rivista d'Italia* (1913), S. 815-870. Hilfreich ist noch immer aufgrund ihres kenntnisreichen Kommentars und wegen des instruktiven Nachworts die von Georg Witkowski besorgte Ausgabe: *Ludwig Tieck Reisegedichte. Verse aus Italien*, Berlin 1925. In den beiden großen Tieck-Monographien der dreißiger Jahre werden die Reisegedichte angemessen gewürdigt: Edwin H. Zeydel, *Ludwig Tieck The German Romanticist. A Critical Study*, Princeton 1935, S. 174 ff.; Robert Minder, *Un poete romantique Allemand: Ludwig Tieck (1773-1853)*, Paris 1936 (= *Publications de la Faculte des Lettres de l'Universite de Strasbourg* 72), S. 46 ff.

⁸ Gemma Sartori, *Spunti per un Ludwig Tieck 'realista': I 'Reisegedichte eines Kranken'*, in: *Annali. Istituto Universitario di Lingue moderne. Facoltà di Lingue e Letterature Straniere. Sede di Feltre (Ravenna)* 4, 1975/76 (1979), S. 229-248.

⁹ Achim Hölter, *Ludwig Tieck Literaturgeschichte als Poesie*, Heidelberg 1989 (= *Beihefte zum Euphorion* 24), S. 344 ff.; Ludwig Tieck, *Gedichte*, hg. von Ruprecht Wimmer, Frankfurt/M. 1995 (= *Ludwig Tieck. Schriften in zwölf Bänden* 7).

¹⁰ Einen guten Überblick über Stand und Desiderate der Tieck-Forschung bietet Walter Schmitz in der Vorbemerkung des Bandes *Ludwig Tieck Literaturprogramm und Lebensinszenierung im Kontext seiner Zeit*, hg. von Walter Schmitz, Tübingen 1996, S. VII ff.

Der zweite Teil befaßt sich mit dem spezifischen Italienbild,¹¹ das Tieck in diesen Versen bietet. Es geht um seinen Blick auf das Land, auf dessen Bewohner, Geschichte und Kultur. Was erscheint Tieck berichtenswert, welche Stationen und Situationen werden festgehalten, und in welcher Weise werden Wirklichkeitserfahrungen transformiert in einen poetischen Text. Wie bei einem Angehörigen seiner Generation und seiner Bildungsschicht nicht anders zu erwarten, wird Tiecks Wahrnehmung in einem hohen Maße gesteuert von Lektüre- und Kunsterfahrung. Die *Reisegedichte* stehen in komplexen intertextuellen und intermedialen Relationen, die es [122] lohnt, nachzuzeichnen.¹² Die subtilen Signale von Distanz und Nähe zu bestimmten Texten oder Gemälden aufzunehmen und zu deuten, dies bildet nicht den geringsten ästhetischen Reiz für den Leser dieser Gedichte. Die von Tieck in die Texte integrierten komischen Elemente werden eigens anzusprechen sein.

Der dritte Abschnitt widmet sich der Wirkungsgeschichte. Hier ist auf Ludwig Robert, den Bruder von Rahel Varnhagen, und vor allem auf Heinrich Heine einzugehen. Teil der Wirkungsgeschichte ist auch die respektlose Parodie Arnold Ruges in dem gemeinsam mit Theodor Echtermeyer herausgegebenen Manifest *Der Protestantismus und die Romantik*. Schließen möchte ich mit einigen Überlegungen zur Aktualität Tiecks. Wo liegen die Gründe für das offensichtliche Faszinosum, das für Rolf Dieter Brinkmann von Tiecks *Reisegedichten* ausgeht? Gibt es noch einen Ludwig Tieck als Anreger der Lyrik der Neuen Subjektivität zu entdecken?

Intendiert ist keine Rettung oder Überbewertung der *Reisegedichte*, es soll vielmehr über die Rezeptionsgeschichte gezeigt werden, daß Texte, die, aus welchen Gründen auch immer, lange Zeit außerhalb des Kanons lagen, bemerkenswerte ästhetische Qualitäten besitzen, deren Wert erst durch die Reaktivierung in neuen Kontexten wieder ins Bewußtsein einer literarischen Öffentlichkeit treten.

¹¹Vgl. die neueren Forschungen zu diesem Thema: Stefan Oswald, *Italienbilder. Beiträge zur Wandlung der deutschen Italienauffassung 1770-1840*, Heidelberg 1985 (= GRM-Beiheft 6); Italo Michele Battafarano, *Genese und Metamorphose des Italienbildes in der deutschen Literatur der Neuzeit*, in: *Italienische Reise - Reisen nach Italien*, hg. von I. M. Battafarano, Gardolo di Trento 1988 (= Apollo 2), S. 13-101; ders., *L'Italia ir-reale. Antropologia e paesaggio peninsulare nella cultura tedesca (1649-1879)*, Trento 1991; *L'Image de l'Italie dans les lettres allemandes et franVaises au XVIIIe siecle. Das Bild Italiens in der deutschen und französischen Literatur des 18. Jahrhunderts. Actes du Colloque International Strasbourg 16-18 Septembre 1992*, hg. von Gonthier-Louis Fink, Strasbourg 1994 (= Collection Recherches Germaniques 4); *Italienische Gegenwart. Gotthold Ephraim Lessing auf Reisen*, hg. von Lea Ritter-Santini, Heidelberg 1997 (= GRM 47 [1997], H. 3).

¹²Grundsätzlich zur Methode: Manfred Pfister, *Konzepte der Intertextualität* und Ulrich Broich, *Formen der Markierung von Intertextualität*, in: *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, hg. von Ulrich Broich u. Manfred Pfister unter Mitarbeit von Bernd Schulte-Middelich, Tübingen 1985 (= *Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft* 35), S. 1-30.

I.

Tieck weilte vom Sommer 1805 bis Sommer 1806 in Italien.¹³ Er erfüllte sich mit dieser Reise, die er gemeinsam mit seinem Bruder Friedrich, dem Kunsthistoriker Carl Friedrich von Rumohr sowie den Malern Franz und Johannes Riepenhausen antrat, und die ihn in Rom mit seiner vorausgefahrenen Schwester Sophie zusammenführte, einen lang gehegten Wunsch. Die Sehnsucht nach der *Kunst-heimat* Italien hat er prägnant in einem Gedicht aus den *Herzensergießungen* artikuliert, das später in *Franz Sternbalds Wanderungen* aufgenommen wurde.¹⁴ Sowohl in seinem romantischen [123] Künstlerroman als auch im *William Lovell* ist Italien als realer Handlungsschauplatz oder als imaginierte Sehnsuchtslandschaft präsent.¹⁵

Der Beginn der Reise steht unter keinem glücklichen Stern. Tieck befindet sich in einer Phase der Produktionsstockung, private Querelen trüben den Alltag, und ein schwerer Gichtanfall in München hinterläßt nicht nur physische Spuren. Es ist ein kranker, depressiver Schriftsteller, der Italien besucht.

Die resignative Grundstimmung schlägt sich nicht nur im Titel des ersten der beiden Zyklen nieder: *Reisegedichte eines Kranken* überschreibt er die ersten 57 Gedichte, sondern prägt auch den Ton und die Gedankenführung vieler dieser Texte. Daß Tieck diese Gedichte substantiell mit seiner psychischen und physischen Verfassung verbindet, dokumentiert die Überschrift des zweiten, 14 Gedichte umfassenden Zyklus, *Rückkehr des Genesenden*, die dem Leser deutlich eine Wandlung signalisiert.

Lesen konnte man diese 1805/1806 entstandenen Texte erst 1823 im dritten Teil der bei Hilscher in Dresden herausgekommenen Gedichtsammlung.¹⁶ Unter dem Aspekt der von Tieck gesuchten und von seinem Publikum so auch gesehenen Konkurrenzsituation zu Goethe¹⁷ ist es wichtig festzuhalten, daß Tiecks italienische Impressionen sieben Jahre nach Goethes *Italienischer Reise* veröffentlicht wurden, deren Teil I und II ja bekanntlich im Rahmen von *Dichtung und*

¹³ Vgl. die kurze autobiographische Skizze von Ludwig Tieck, abgedruckt in: Hans Günther, *Ungedruckte Briefe L. Tiecks*, in: *Euphorion* 21 (1914), S. 230-237, S. 235. Weitere Angaben im Kommentar Wimmers in Tieck, *Gedichte*, wie Anm. 9, S. 644 ff.

¹⁴ Tieck, *Gedichte*, S. 454; Wimmer, *Kommentar*, in: Tieck, *Gedichte*, S. 748.

¹⁵ Tieck erinnert sich bei der Italienreise an die in seinen Texten imaginierten Schauplätze. Vgl. den Bericht bei Köpke: *Auch das Grab der Cäcilia Metella suchte er auf, jene Gegend, die er zum Schauplatz einer furchtbaren Episode im „Lovell“ gemacht, und die er als Jüngling zu beschreiben gewagt hatte. Hier mußte er staunen, wie nahe er der Wirklichkeit gekommen war, er glaubte nicht zum ersten Male unter diesen Ruinen zu stehen* (Rudolf Köpke, *Ludwig Tieck. Erinnerungen aus dem Leben des Dichters nach dessen mündlichen und schriftlichen Mitteilungen. Erster und zweiter Teil*. Leipzig 1855, unv. repr. Nachdruck Darmstadt 1970, Bd. I, S. 321).

¹⁶ Eine Faksimile-Ausgabe dieser Edition mit einem fundierten Nachwort liegt vor: *Gedichte von L. Tieck. Dritter Theil*. Dresden 1823, in: Ludwig Tieck, *Gedichte. Dritter Teil*. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1821-1823. Mit einem Nachwort von Gerhard Kluge, Heidelberg 1967 (= *Deutsche Neudrucke. Reihe Goethezeit*). *Reisegedichte eines Kranken*, S. 98-235. Nach dieser Ausgabe wird zitiert.

¹⁷ Vgl. hierzu Sartori, *Spunti per un Ludwig Tieck 'realista'*, wie Anm. 8, S. 232 Anm. 8 mit Hinweis auf Tiecks Brief an den Bruder Friedrich vom 9. April 1818. Der Brief ist publiziert in: *Letters of Ludwig Tieck. Hitherto Unpublished. 1792-1853*, collected and edited by Edwin H. Zeydel, Percy Matenko, Robert Herndon Fife, New York, London 1937, Nr. 67, S. 162-167, 166f.; Wimmer, *Kommentar*, wie Anm. 9, S. 645f.

Wahrheit 1816 und 1817 erschienen sind. 1841 nahm er die beiden Zyklen textlich kaum verändert in [124] die Ausgabe der *Neuen Gedichte* auf, erweiterte aber den zweiten Teil, *Rückkehr des Genesenden*, um 11 Gedichte.¹⁸

Tieck hat seine Verse an Ort und Stelle in Italien niedergeschrieben. Durch das kontinuierliche Festhalten der spontanen Eindrücke an den Originalschauplätzen - die Überschriften der Gedichte markieren die Reisestationen von Innsbruck über Verona bis Rom und zurück via Orvieto, Lucca und Pisa - entsteht so ein *dichterische(s) Tagebuch*.¹⁹ Diese Charakterisierung durch Rudolf Köpke, den insgesamt zuverlässigen Biographen Tiecks,²⁰ trifft recht genau das Schreibverfahren des Autors. Tieck bestätigt, daß er die Texte *auf der Reise nur als flüchtige Andenken schnell in seinem Tagebuche aufzeichnete*.²¹

Das Tagebuch gehört wie der Brief, die Autobiographie und in eingeschränkterer Weise auch der Essay zu den Textsorten in Prosa, in denen die Ich-Aussage nicht nur gestattet, sondern geradezu Bedingung ist. Im Tagebuch mit seinen regelmäßigen Eintragungen von Ereignissen, Impressionen und Reflexionen fixiert das Autor-Ich seine Lebensspur.²² Wenn diese Notate mit Blick auf eine spätere Publikation vorgenommen werden, besteht die Tendenz zur Stilisierung. Zumal bei einem Schriftsteller oszillieren die Aufzeichnungen eines Diariums zwischen den Polen der authentischen Dokumentation und einer literarischen Überformung.²³ Diese grundsätzlichen Bemerkungen zum Tagebuch gelten in verstärktem Maße für versifizierte Aufzeichnungen, die allein schon durch die strophische Anordnung und metrische Differenzierung einen höheren Grad von artifizieller Gestaltung besitzen.²⁴

[125] Tieck hat vor der Publikation die Gedichte nicht überarbeitet. Eine erneute Krankheit während der Editionsphase der Sammlung hielt ihn nach eigenen Worten von diesem Vorhaben ab.²⁵ Hier mögen sich tatsächliche Sachverhalte und rhetorische Entlastungstopik unentwirrbar vermischen, entscheidend ist die Tatsache, daß keine tiefgehende Bearbeitung vor der Veröffentlichung stattgefunden hat. Der routinierte Schriftsteller macht geschickt aus der Not eine Tugend,

¹⁸ Wimmer, *Kommentar*, S. 646; Kluge, *Nachwort*, wie Anm. 16, S. 5 f.

¹⁹ Köpke, *Ludwig Tieck*, I, wie Anm. 15, S. 327.

²⁰ Zu dieser Einschätzung Köpkes vgl. Hölter, *Ludwig Tieck*, wie Anm. 9, S. 10 ff.

²¹ So Tieck in dem *Vorwort zum dritten Theile der Gedichte. Gedichte*, III, wie Anm. 16, z. Seite des unpaginierten Vorworts.

²² Zuletzt zum Verhältnis zwischen Autobiographie und Tagebuch: Ralph-Rainer Wuthenow, *Autobiographie und autobiographische Gattungen*, in: *Das Fischer Lexikon Literatur*, hg. von Ulfert Ricklefs, Frankfurt/M. 1996, Bd. 1, S. 169-189, S. 184 ff.

²³ Diesen Aspekt der Spannung zwischen Authentizität und Literarizität am Beispiel von Dichterbriefen behandelt überzeugend Markus Fauser, *Imaginäre Subjektivität. Das Leben nach der Literatur in den Briefen Immermanns*, in: *Epigonentum und Originalität. Immermann und seine Zeit - Immermann und die Folgen*, hg. von Peter Hasubek, Frankfurt/M. u. a. 1997, S. 211-234, vgl. insb. S. 211 ff. Siehe in diesem Zusammenhang auch: Italo Michele Battafarano, *Goethes Italienische Reise - Quasi ein Roman. Zur Literarizität eines autor-referentiellen Textes*, in: *Wahrheit und Wort. Festschrift für Rolf Tarot zum 65. Geburtstag*, hg. von Beatrice Wehrli u. Gabriela Scherer, Bern u. a. 1996, S. 27-48.

²⁴ Zum „Bedeutungsüberschuß des Gedichts gegenüber der Prosa“ siehe Dieter Lamping, *Das lyrische Gedicht. Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung*, Göttingen 1989, S. 53.

²⁵ *Es war meine Absicht, diese (sc. Gedichte) mit Fleiß überzuarbeiten, als während dem Drucke dieses dritten Theiles mich eine ähnliche, schmerzhaftige Krankheit befel, die es mir unmöglich machte, meinen Voratz auszuführen*. Tieck, *Vorwort zum dritten Theile*, in: *Gedichte*, wie Anm. 16, 111, unpag.

indem er in der Vorrede der Sammlung gerade den nicht geglätteten Zustand der Gedichte als deren Vorzüge preist:

*Die Freunde erhalten also diese Lieder, oder kleine Begebenheiten ganz so, wie ich sie damals in ungleicher Laune aufschrieb, und vielleicht ist der Ausdruck des Momentes frischer und lebhafter, als es bei mehr Fleiß die Ausbildung des Verses, oder der hinzugefügte Reim und die geordnete Strofe zugelassen hätten. Auch das ist Laune oder Eigensinn, daß hier mehr Kleinigkeiten und Zufälle in der Schilderung auftreten, als die Darstellung großer und begeisternder Gegenstände, die sich wohl schon oft in andern Büchern findet.*²⁶

Hier wird Wort für Wort das Programm der klassischen Gelegenheitsdichtung geboten, wie wir es aus unzähligen Praefationes in Latein und später Deutsch der großen Casualcarmina-Sammlungen kennen. Mit einem kleinen Experiment ist nachzuweisen, daß fast alle konstitutiven Elemente der Casuallyrik in der Vorrede zu den *Reisegedichten* präsent sind. Die poetologischen Gesichtspunkte, die Tieck im einzelnen anführt - den Bagatell-Charakter der Verse, die Leichtigkeit und Flüchtigkeit der Sujets, die Bedeutung der Laune des Augenblicks, die Herrschaft des Zufalls sowie die Kompensation des Verzichts auf die Feile durch den Reiz der Spontaneität - lassen sich mühelos mit lateinischen Begriffen wiedergeben: *opusculum, stili facilitas, asperior lima, calor, voluptas festinandi* und insbesondere *gratia celeritatis*, der Reiz der Schnelligkeit.

Alle diese Termini stammen aus den Vorreden zu den *Silvae* des Statius, des Musterbuchs der europäischen Casualpoesie.²⁷ Hier geht es nicht um [126] den Nachweis oder die Konstruktion von Abhängigkeiten, sondern darum, die Stabilität eines literarischen Modells zu belegen, das trotz unterschiedlicher Kommunikationsräume und der zeitlichen Distanz von mehr als anderthalb Jahrtausenden nichts von seiner Attraktivität eingebüßt hat. Abgesehen von dem gravierenden Unterschied, daß der moderne Autor die Adressatengerichtetheit der Gedichte nicht braucht, auf die der Gelegenheitsdichter in höfisch-feudalen Systemen auf Grund seiner Abhängigkeit von Mäzenaten und Patronen angewiesen ist, gibt es viele Gemeinsamkeiten.

Vor allem teilt Tieck die Wertschätzung des Statius für den Charme des unmittelbaren Ausdrucks. Über die *gratia celeritatis*, die Lizenz des Gelegenheitsdichters, legitimiert er seinen besonderen Kunstgriff, den Verzicht auf den Reim und auf die metrisch korrekte Strophe. Die Entscheidung hat weitreichende Folgen für die Wirkung seiner Gelegenheitsverse. Durch diese Abstinenz bewahrt er einmal seine Texte vor dem peinlichem Reimegeklapper, das die Masse der

²⁶ Tieck, *Vorwort*, in: *Gedichte*, 111, unpag.

²⁷ P. Papinius Statius, *Silvae. Recensuit Aldus Marastoni. Editio stereotypa correctior adiecto Fragmento Carminis de Bello Germanico*, Leipzig 1970 (= *Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana*). Siehe v.a. *Stadius Stellae suo salutem* (Liber 1), S. 1 f.; *Stadius Meliori suo salutem* (Liber 11), S. 28 f. Zur Bedeutung der *Silvae* des Statius für die europäische Gelegenheitsdichtung vgl. Wolfgang Adam, *Poetische und Kritische Wälder. Untersuchungen zu Geschichte und Formen des Schreibens 'bei Gelegenheit'*, Heidelberg 1988 (= *Beihefte zum Euphorion* 22), S. 31 ff.

Casuallyrik des 19. Jahrhunderts für den modernen Leser so schwer erträglich macht. Zum anderen bleibt durch die reimlose Darbietung die Nähe zu der für das Tagebuch typischen Prosa erhalten. Über die sprachliche Präsentation wird der Eindruck des Authentischen vermittelt: Die Unmittelbarkeit der Empfindungen wird, ganz wie sie im Diarium eingetragen wurde, unbearbeitet, unverfälscht, an den Leser weitergegeben.

Hier wird ein brisantes Feld der Ästhetik, die Spannung zwischen Poesie und Prosa, berührt, dem ein exzeptioneller Rang bei der Ausbildung der literarischen Moderne - Stichwort „poème en prose“ bei Bertrand und Baudelaire - zukommt.²⁸ Ansatzweise bereits formuliert in der Poetik-Diskussion des 18. Jahrhunderts wird der Poesie der Bereich des Wunderbaren und Zauberhaften zugeordnet, während die Prosa für die Welt des Alltäglichen steht. Dies sind Positionen, die sich dann in aller Schärfe ausgebildet bei den Frühromantikern und Hegel finden.²⁹ Was die reimlosen, prosaähnlichen Verse an rhythmisch-klanglicher Ausstrahlung und stilistischer Ele[127] ganz verlieren, gewinnen sie an Natürlichkeit und Wahrheit wieder. Der ideale Leser für solch kunstlose Gedichte ist der *unaffektierte Leser*?³⁰ Mit diesem treffenden Ausdruck bezeichnet Rahel Varnhagen in einem Brief an Tieck den Rezipienten, der gerne auf die artifiziellen antiken oder modernen Strophenformen verzichten kann, da er eine andere Qualität, die Ehrlichkeit und Aufrichtigkeit der Aussage, an diesen Gedichten schätzen gelernt hat: sie sind *rein wahr*.³¹

Welche neuen Ausdrucksmöglichkeiten Tieck mit dem Kunstgriff, der Wahl reimloser Verse, der Gelegenheitsdichtung eröffnet, wird deutlich an dem Gedicht *Erster Anblick von Rom*:

*Lange schon starnte mein Blick
Hinaus in Flur und Hügel,
Und immer nicht erschien der Wunsch,
Der sehnsüchtigen Seele.
Stille Träumerei umhüllte den Geist,
Da wendet sich plötzlich der Weg,
Und rechts erscheint der hohe Petrus-Dom,
Des Vatikans Pallast,
Und fern umher gestreut wie Hütten,
Die weltberühmte Stadt.*³²

²⁸ Grundsätzlich hierzu Fritz Nies, *Poesie in prosaischer Welt. Untersuchungen zum Prosagedicht bei Aloysius Bertrand und Baudelaire*, Heidelberg 1964 (= *Studia Romanica* 7). Für die germanistische Diskussion vgl. Ulrich Fülleborn, *Das deutsche Prosagedicht. Zu Theorie und Geschichte einer Gattung*, München 1970 mit einer unscharfen Bestimmung des Gegenstandes „Prosagedicht“ (v. a. S. 15, 22f). Siehe hierzu die berechtigte Kritik von Lamping, *Das lyrische Gedicht*, wie Anm. 24, S. 36 ff.

²⁹ Vgl. das Kapitel „Poesie und Prosa. Abgrenzung und Wertung der Bereiche in der ästhetischen Diskussion seit dem 18. Jahrhundert“ bei Nies, *Poesie in prosaischer Welt*, S. 12 ff. mit eingehender Analyse der Position Hegels in der *Ästhetik*.

³⁰ Rahel Varnhagen an Tieck am 13. August 1823. Zit. nach Witkowski, *Reisegedichte*, wie Anm. 7, S. 149-155, S. 153. Der Brief ist in der von Friedhelm Kemp besorgten Ausgabe gerade an dieser Stelle gekürzt. Rahel an Ludwig Tieck, in: Rahel Varnhagen, *Briefwechsel*. Band IV: *Rahel und ihre Zeit*, hg. von Friedhelm Kemp, München 1979, S. 256-259.

³¹ Rahel Varnhagen, *Briefwechsel*, IV, S. 257.

³² Tieck, *Gedichte*, wie Anm. 16, III, S. 151.

Thematisiert wird eine Standardsituation der Casuallyrik, wir haben ein Reisegedicht vor uns, das den ersten Blick auf eine berühmte Stadt sprachlich notiert. Paul Fleming hat mit seinen Moskau-Gedichten exempla classica dieser Gattung geliefert.³³ Die reimlosen Verse differieren - ohne daß ein Konzept zu erkennen wäre - in der Silbenzahl. Trochäen und Spondeen dominieren den eher verhaltenen Eingangsteil, in dem der suchende Blick und die Reflexion des lyrischen Ich beschrieben werden. Mit der Aufmerksamkeit heischenden Partikel *da* beginnt eine Textpassage, in der leichtfüßi[128]gere Jamben vorherrschen. Tieck vermeidet nicht nur den Reim, sondern auch das klassische Versmaß des Distichon, das Goethe in seinen *Römischen Elegien* verwandte. Schon die Wahl des Metrums ist als Distanzierungssignal gegenüber dem Weimarer Klassiker zu verstehen.

Festgehalten wird einer photographischen Momentaufnahme gleich eine Schlüsselszene jeder Italienreise: der vom Norden über die Via Flaminia kommende Besucher erblickt als erstes die hoch aus dem Häuserkonglomerat Roms herausragende Kuppel von Sankt Peter. Unpräzise, weder mit dem Pathos antikisierender Poesie noch mit der Geschmeidigkeit gereimter Strophen, wird in prosaischem Duktus die Empfindung des lyrischen Ich wiedergeben, die nicht den durch kanonisierte Romdichtungen erwarteten Stereotypen entspricht:

*So ist der weite Weg nun überwunden,
Und endlich, endlich ist das erwünschte Ziel erschienen?
Und wie ich mich sammle,
Mich und die Größe des Momentes zu fühlen,
Zerrinnt in Schmerz
Das kaum gehaschte Bild,
Und alle die alten edlen Erinnerungen
Entfliehn vor der drückenden, engen Gegenwart.*³⁴

Das Protokoll einer Empfindung wird hier geboten, minutiös werden die einzelnen Stadien der Stimmung, genauer der Stimmungsschwankungen konserviert. Daß in diesem Gedicht kein *zweiter Geburtstag* oder eine *wahre Wiedergeburt* - so Goethes Rom-Eintrag am 3. Dezember 1786 - gefeiert wird,³⁵ läßt schon die seltsam retardierte Reflexion ahnen, die in der Frageform endet. Der Appell des lyrischen Ich an sich selbst zur Konzentration, um die Größe des Augenblicks zu genießen, bleibt ohne Wirkung, das so lange ersehnte Bild der Ewigen Stadt verblaßt angesichts der körperlichen und seelischen Leiden des Ankommenden. Rom ist zunächst kein Remedium für Tieck. Während Goethe den Tag der Ankunft in Rom in der *Italienischen Reise* als Lebenszäsur betrachtet und rückblickend bemerkt:

³³ Vgl. das Gedicht *Er redet die Stadt Moskau an, als er ihre vergüldeten Türme von Fernen sahe*. 1636 März sowie auch das Gedicht auf den Abschied von Moskau: *An die große Stadt Moskau, als er schied*. 1636 Juni 25. Paul Fleming, *Deutsche Gedichte*, hg. von Johann Michael Lappenberg, Stuttgart 1865, S. 524 f. u. S. 472 f. (= *Bibliothek des Litterarischen Vereins in Stuttgart* 72).

³⁴ Tieck, *Gedichte*, wie Anm. 16, III, S. 152.

³⁵ Johann Wolfgang Goethe, *Italienische Reise*, in: *Goethes Werke*. Bd. XI: *Autobiographische Schriften III. Italienische Reise*, textkritisch durchgesehen von Erich Trunz, kommentiert von Herbert von Einem, 7. Auflage, Hamburg 1967 (= *Hamburger Ausgabe*), S. 147.

Ja, die letzten Jahre wurde es eine Art von Krankheit, von der mich nur der Anblick und die Gegenwart (Roms, W.A.) heilen konnte,³⁶ versagt - um in [129] der von Goethe und Tieck bemühten Krankheitsmetaphorik zu bleiben - diese Medizin bei Tieck.

Die resignierende Meditation wird nur kurz zu Beginn der dritten Strophe unterbrochen:

*Schon treten die Gebäude näher,
Schon heimathlicher wird Berg und Flur,
Von alten Gemälden
Erwacht in frischern Farben das Angedenken;
Hier schon die Brücke,
Die Straße der Vorstadt,
Und rascheren Trabes
Nähern wir uns dem Pappelthor.
Wir treten ein,
Vor mir der Platz und Obelisk,
Die drei Straßen mit offenen Armen,
Ein nüchternes Licht
Erhellte unerfreulich
Tempel und Pallast.
Ich kann mich nur trösten,
Nun schnell in den Armen
Geliebter Freunde
Der Klage Laut ertönen zu lassen.³⁷*

Reportagenähnlich werden die markanten Stationen des Entrees bis zur Piazza del Popolo mit den sich öffnenden Straßenfluchten angesprochen. Die realen Eindrücke vermischen sich mit Erinnerungen an bereits gesehene Abbildungen in Tafelwerken oder Gemälden. Aber auch hier ist der ästhetische Genuß des Wiedererkennens von über die Vermittlung durch Literatur und Kunst schon vertrauten Monumenten nur von kurzer Dauer.

Tieck, der in seinen Novellen - zu denken wäre etwa an die nur wenige Jahre später geschriebene Erzählung *Liebeszauber* - durchaus die geheimnisvolle Atmosphäre der abendlich erleuchteten Stadt zu evozieren weiß, verzichtet beim Einzug in das nächtliche Rom auf jede Mystifizierung des Schauplatzes. Die ostentative Wahl des im Sinnbezirk des Empfindens extrem pejorativ besetzten Wortes *unerfreulich* läßt ein Gefühl von Abendstimmung erst gar nicht entstehen. Prägend ist in diesem Gedicht die Artikulation der Klage, die nun im Kreis der vorausgefahrenen Freunde ertönen soll; auch die Aussicht auf Geselligkeit wirkt bei Tieck nicht als ‚Seelenarznei‘. Der erste Zyklus Tiecks, die *Reisegedichte eines Kranken* stehen in bewußtem Gegensatz zu Goethes *Italienischer Reise*, dem autobiographi[130]schen Dokument einer Genesung. Unmißverständlich hat Tieck in einem Brief an seinen Bruder Friedrich - geschrieben nur zwei Jahre nach dem

³⁶ Goethe, *Italienische Reise*, S. 125.

³⁷ Tieck, *Gedichte*, wie Anm. 16, III, S. 152 f.

Erscheinen von Goethes Bericht - als Begründung für seine Publikation italienischer Aufzeichnungen die Qualitätsdefizite des allseits bewunderten Vorgängers genannt: denn *die von Göthe ist herzlich schwach und unter ihm*.³⁸ Daß Tieck bewußt andere Akzente als Goethe setzt, zeigt sich auch an den Fakten und Eindrücken, die er in Italien als bemerkenswert registriert.

II.

Charakteristisch für Tiecks Sicht von Italien ist eine gewisse Distanz zu der antiken Kultur, mit der eine Vorliebe für die mittelalterliche Überlieferung einhergeht. Diese Neigung läßt sich sehr anschaulich an den vier der Stadt Verona gewidmeten Gedichten nachweisen?³⁹ Natürlich wird die Pracht des Amphitheaters bewundernd erwähnt, aber es fehlt bei Tieck die Begeisterung für die Antike: Weder werden einstimmende Leserituale lateinischer Autoren am angemessenem Schauplatz inszeniert,⁴⁰ noch kommt es zur emotional tiefgehenden Begegnung mit griechischer und römischer Kunst. Die berühmten, zum Teil in der attischen Tradition stehenden Grabreliefs des Museums Maffeianum,⁴¹ für die Goethe den Satz fand *Der Wind, der von den Gräbern der Alten herweht, kommt mit Wohlgerüchen wie über [131] einen Rosenhügel*,⁴² werden von Tieck überhaupt nicht beachtet. Das erste, *Verona* überschriebene Gedicht, läßt eindeutig seine Präferenzen erkennen.

Nach einem rühmenden Anruf des Genius Loci nennt das Gedicht im einzelnen

*Den alten Dom,
Der Scaliger Grabmal,
Das weite Theater,
Der zärtlichen Julie Begräbniß,
Vor allen aber die Spuren
Des alten Helden
Dietrich's von Bern.
Ja, ich wähne die hohe Gestalt
Dort oben bei den alten Zinnen zu schauen,
Mir ist, ich seh die Heldenschule,*

³⁸ Tieck an seinen Bruder Friedrich, 9. April. 1818 in: *Letters of Tieck. Hitherto Unpublished*, wie Anm. 17, S. 167. Aufschlußreich für die unterschiedliche Sicht Italiens durch Tieck im Vergleich zu Goethe ist der ausführliche Brief vom 16. Dezember 1816 an Karl Wilhelm Ferdinand Solger. *Tieck and Solger. The complete correspondence*. Ed. by Percy Matenko. New York, Berlin 1933, Nr. 52 S. 310-318.

³⁹ Es handelt sich um die Gedichte *Verona*, *Die Arena*, *Juliens Grab* und *Kleines Theater in der Arena*, in: Tieck, *Gedichte*, wie Anm. 16, III, S. 114 ff.

⁴⁰ Zu diesem Aspekt vgl. Wolfgang Adam, *Wofenbütteler Leseüberraschungen*, in: *Euphorion* 81 (1987), S. 54-57. Zu Tiecks Kenntnis der antiken Literatur vgl. jetzt Mara Nottelmann-Feil, *Ludwig Tiecks Rezeption der Antike. Literarische Kritik und Reflexion griechischer und römischer Dichtung im theoretischen und poetischen Werk Tiecks*, Frankfurt/M. u. a. 1996 (= *Mikrokosmos. Beiträge zur Literaturwissenschaft und Bedeutungsforschung* 43).

⁴¹ Hierzu Gerhart Rodenwaldt, *Goethes Besuch im Museum Maffeianum zu Verona*. 102. Winkelmannsprogramm der Archäologischen Gesellschaft zu Berlin, Berlin 1942. Auch Herder war beeindruckt von den Grabreliefs. Johann Gottfried Herder, *Italienische Reise. Briefe und Tagebuchaufzeichnungen 1788-1789*. Hg., komm. u. mit einem Nachwort versehen von Albert Meier und Heide Hollmer, München 1988, S. 96.

⁴² Goethe, *Italienische Reise*, wie Anm. 35, S. 42.

*Die ihn kräftig, trotzig, muthwillig umringt,
Ihn Bruder, Vater, Lehrer, Fürst und Musterbild begrüßt.*

*Der greise Hildebrand
Ergeht sich im trostreichen Gespräch
Mit Wofart und Dietlieb.
Die hohe Pracht der Niebelungen
Steigt verklärt aus den Wolken herab.⁴³*

Bei der Aufzählung der Bauwerke ist die Anordnung aussagekräftig. Das römische Amphitheater erscheint nicht an exponierter Stelle. Während Goethe seinen Verona-Eintrag mit der Beschreibung des *erste[n] bedeutende[n] Monument[es] der alten Zeit*, das er in Italien sah, beginnt,⁴⁴ wird es in Tiecks Gedicht eingerahmt von dem mittelalterlichen Dom und den Gräbern der Scaliger und Julias; der Tomba di Giulietta ist überdies ein eigenes Gedicht gewidmet.⁴⁵

Kulminationspunkt der Lokalitäten-Reihung sind Schauplätze, die vom Wirken des Ostgotenkönigs Theoderich zeugen. Die Sagengestalt Dietrichs von Bern bildet den Fokus dieses Gedichtes. In einer Vision erscheint Theodericus redivivus im Kreise seiner Gefolgsleute, die aus der Dietrichsepik und dem Nibelungenlied namentlich bekannt sind. Mit Wortfügungen aus der sakralen Sprache - *verklärt, herabsteigen aus den Wolken* - wird die [132] Erscheinung der germanischen Recken beschrieben, deren Weiterleben in der Memoria über den Text des Nibelungenliedes gesichert ist:

*Und wie die Helden wieder schwinden,
Der holde Wahnsinnstraum
Dem Begeisterten entfliegt,
Klingen doch die vollen Töne,
Jenes alten deutschen Liedes,
Jener Starkmuth, die Lebenskraft
Nach im Ohr, und wird mir schwer
Die Thräne rückzuhalten.⁴⁶*

Die Begeisterung für die altdeutsche Poesie fesselt Tieck auch in Rom. Als privilegierter Benutzer der Vatikanischen Bibliothek, dem ein eigenes Zimmer zur Verfügung gestellt wurde und dem außerhalb der Öffnungszeiten Zutritt gestattet war, sichtet er wertvolle Manuskripte, wie die *Iwein*-Handschrift A (Cpg 397), den *König Rother* (Cpg 390), wahrscheinlich auch den *Tristan* Eilhards von Oberge oder Gottfrieds von Straßburg. Alle diese Handschriften stammen aus der alten Bibliotheca Palatina und befanden sich damals noch im Vatikan.⁴⁷ Tieck führt in

⁴³ Tieck, *Gedichte*, wie Anm. 16, III, S. 114 f.

⁴⁴ Goethe, *Italienische Reise*, wie Anm. 35, S. 40.

⁴⁵ Tieck, *Gedichte*, wie Anm. 16, III, S. 118f.

⁴⁶ Tieck, *Gedichte*, wie Anm. 16, III, S. 115.

⁴⁷ Über Tiecks Arbeit in der Vatikanischen Bibliothek an altdeutschen Handschriften berichtet Köpke, *Ludwig Tieck*, wie Anm. 15, I, S. 326f. Vgl. auch Wimmer, *Kommentar*, wie Anm. 9, S. 666f. Zur Geschichte der mittelalterlichen Handschriften der Bibliotheca Palatina in der Vatikanischen Bibliothek bis zu ihrer Rückkehr nach Heidelberg 1816 siehe: *Bibliotheca Palatina. Katalog zur Ausstellung. Textband*,

Rom seine altdeutschen Studien weiter, die er bereits in Deutschland begonnen hatte. In dem Gedicht *Schmerz in der Lust* stilisiert er sich zum asketischen Philologen, der entsagungsvoll mittelalterliche Handschriften kollationiert.⁴⁸ Nicht Vergil, Ovid und Homer - wie bei vielen berühmten Italienreisenden des 18. Jahrhunderts - , sondern der *Jüngere Titurel*, das Spielmannsepos *König Rother* und die *Geschichte der Haymonskinder* sind seine literarischen Orientierungspunkte in Italien. Über die Beschäftigung mit den mittelhochdeutschen Textträgern erschließt sich für Tieck mitten in Rom das kollektive Gedächtnis des deutschen Mittelalters, dessen immenser Raum erst noch zu vermessen und zu würdigen ist: Eine Aufgabe, der sich die - auch von Tieck mit angeregte - Nationalphilologie der Wissenschaftlergeneration der Brüder [133] Grimm und Lachmann widmen wird. Das Gedicht endet mit einer höchst aufschlußreichen Wendung: Berichtet wird von einer Wandlung des lyrischen Ich, die aber in eine ganz andere Richtung weist als die emphatischen Bekenntnisse der Antikenbegeisterung im Gefolge Winckelmanns: Tieck wird in Italien erst richtig zum Deutschen, die Begegnung mit der fremden Kultur führt zur neuen Wertschätzung der eigenen Herkunft:

*Und ich mußte nach Rom gehn
Um erst recht stockdeutsch zu werden.*⁴⁹

Das Gefühl der Fremdheit in Italien verläßt Tieck eigentlich nie. Aus diesem Grunde rühren ihn zufällig aufgeschnappte deutsche Sätze zu Tränen,⁵⁰ und gibt es ein *Heimweh* überschriebenes Gedicht,⁵¹ das recht isoliert innerhalb der lyrischen Dokumente deutscher Italiensehnsucht steht.

Bei den bisher aufgezeigten Unterschieden zu dem Italienerlebnis zeitgenössischer Autoren darf eine wesentliche Konstante der Wirklichkeitserfahrung nicht übergangen werden. Auch Tieck sieht das Land vorgeprägt durch Lese- und Kunsterlebnisse. Nicht das Faktum der durch Lektüre und Galerienbesuche konditionierten Apperzeption ist an sich bemerkenswert, sondern das Prinzip der Selektion. Im Bereich der Bildenden Kunst ist die Auswahl der evozierten Maler eher konventionell, aber auch hier setzt Tieck eigenwillige Akzente. Wie Goethe und später auch Jacob Burckhardt erinnern ihn heitere, lichtdurchflutete Landschaften an Gemälde Claude Lorrains.⁵² Wie diese beiden Autoren findet auch Tieck den

hg. von Elmar Mittler in Zusammenarbeit mit Walter Berschin, Jürgen Miethke, Gottfried Seebaß, Vera Trost, Wilfried Werner, Heidelberg 1986, S. 473 ff. Zu dem Gesamtkomplex sehr kenntnisreich: Ralf G. Päsler, 'Nachrichten von altdeutschen Gedichten'. *Anmerkungen zu Ludwig Tiecks Handschriftenstudien in der Bibliotheca Vaticana*, in: *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch* 4 (1996), S. 69-90, insb. S. 71 ff. u. S. 85 ff.

⁴⁸ Tieck, *Gedichte*, wie Anm. 16, III, S. 188 ff.

⁴⁹ Tieck, *Gedichte*, wie Anm. 16, III, S. 190.

⁵⁰ *Die Pilger*, in: Tieck, *Gedichte*, III, S. 135 ff.

⁵¹ Tieck, *Gedichte*, III, S. 191 ff.

⁵² Goethe, *Italienische Reise*, wie Anm. 35, S. 174; vgl. auch Goethe, *Zu malende Gegenstände*, in: *Goethes Werke*. Bd. 12: *Schriften zur Kunst. Schriften zur Literatur. Maximen und Reflexionen*, textkritisch durchgesehen v. Erich Trunz und Hans Joachim Schrimpf, komm. v. Herbert von Einem und Hans Joachim Schrimpf, 7. Auflage, München 1967 (= *Hamburger Ausgabe*), S. 222; Jacob Burckhardt hat ein Sonett *An Claude Lorrain* geschrieben. Jacob Burckhardt, *Gedichte*, nach den Handschriften des Jacob-Burckhardt-Archivs in Basel hg. von Karl Emil Hoffmann, Basel 1926, S. 99.

eigentümlichen Duft des Mediterranen in Zeichnungen und Gemälden des *Zauberer[s] aus Lothring* wieder.⁵³ Ausgefallener ist der Vergleich der wilden umbri-schen Bergregion mit einem Landschaftsstück des Barockmalers Adam Elsheimer, der viele Jahre in Venedig und Rom wirkte und so dem romantischen Wunschbild des in Italien schaffenden deutschen Künstlers entgegenkam.⁵⁴

[134] Bei der Lektüre wurde die Sonderrolle Tiecks wegen seiner Vorliebe für die altdeutsche Dichtung und der gleichzeitigen Zurückhaltung gegenüber der griechischen und römischen Literatur bereits angesprochen. Nicht nur im Vergleich zu Goethe, sondern auch mit Blick auf die Aufzeichnungen von Karl Philipp Moritz, Johann Gottfried Seume und später auch von August von Platen ist diese Abstinenz bemerkenswert. Gelesen wird in Italien aber auch bei Tieck, und es gibt ebenfalls die Neigung zur Selbststilisierung durch das Zitat kanonisierter Texte.⁵⁵ Diese Stelle nehmen bei Tieck in erster Linie die volkssprachlichen italienischen Autoren, daneben auch Shakespeare und Goethe ein. Tieck ist unter den deutschen Rom-Pilgern einer der besten Kenner der italienischen Literatur. Die von Goethe und Seume als ideal empfundene Lesesituation, die Lektüre des Homer oder Theokrit an dem auratischen Schauplatz, wird von Tieck für Dante, Petrarca, Boccaccio, Ariost und Tasso inszeniert:

*Hier vernimmt mein Ohr die Töne
Voller und gewaltiger
Von Euch, ihr Hochgeweihten,
Die mir drüben nur als Echo klangen
Matt und schwach, fast ohne Farbe.
Schon der frühe Morgen
Findet mich bei Dantes Reimen
Und Ariostos Zauberspielen,
Jetzt versteh ich dich, Petrarka,
Und die zartgeflochtne Rede
des kühnen Boccaccio.*⁵⁶

In Italien erschließt sich der Zauber dieser Dichtung, die jenseits der Alpen - *drüben* - nur einen schwachen Abglanz ihrer Wirkung vermittelt. So bedeutet die Lektüre von Dante in Florenz eine Intensitätssteigerung, welche sich der in den Bibliotheken Münchens oder Dresdens arbeitende Philologe nicht vorstellen kann. Lektüre und Schauplatz sind zwei aufeinander bezogene Größen: beide beeinflussen die Wirkung von Dichtung entscheidend.

Welche bedeutende Rolle Tieck für die deutsche Dante-Rezeption spielt, ist bekannt.⁵⁷ Dantes ins Mythische überhöhte Figur ist in mehreren Gedichten ge-

⁵³ *San Lorenzo und Bolsena*, in: Tieck, *Gedichte*, wie Anm. 16, III, S. 149.

⁵⁴ *Aguapendente*, in: Tieck, *Gedichte*, III, S. 148.

⁵⁵ Fauser sieht mit gutem Grund in diesem Verhalten „ein überindividuelles Phänomen des 19. Jahrhunderts“; Fauser, *Imaginäre Subjektivität*, wie Anm. 23, S. 217.

⁵⁶ *Bücher*, in: Tieck, *Gedichte*, wie Anm. 16, 111, S. 176.

⁵⁷ Vgl. die kommentierte Zusammenstellung der Forschungsliteratur bei Hölter, *Ludwig Tieck*, wie Anm. 9, S. 283.

genwärtig. Die Verse auf den Marktplatz von Florenz schließen mit [135] der Vision des durch seine Heimatstadt schreitenden Sehers.⁵⁸ Wird in diesem Text Dante als Dichter der *Vita nova* gewürdigt, so gedenkt Tieck in den *Pisa* über-
schriebenen Versen der prophetischen Verfluchung der Stadt aus dem 33. Ge-
sang des *Inferno*.⁵⁹ Literatur ist für Tieck ein schier unerschöpfliches Reservoir
von Stimmungsträgern, die je nach der seelischen Disposition des lyrischen Ich
abgerufen werden können. Dem elegisch-weihevollen Ton des Florenz-
Gedichtes ist die Assoziation an die verklarte Gestalt der Beatrice angemessen,
während zu der düsteren Atmosphäre des Pisa-Gedichts, welche über eine raffi-
nierte Kombination von Elementen der Bildenden Kunst und der Literatur ent-
steht, das pathosgeladene Zitat aus der *Divina Commedia* paßt. Das von Dante
und später Gerstenberg beschriebene grauenvolle Schicksal des Grafen Ugolino
stigmatisiert die Stadt, deren wunderbare Fresken in den Arkaden des Campo
Santo Vecchio Tieck zu nachdenklichen Reflexionen anstoßen.⁶⁰

Boccaccio ist innerhalb der Sequenz Florentiner Impressionen ein eigenes
Gedicht gewidmet.⁶¹ Wieder ist es die Ausstrahlung des Ortes, welche die Erin-
nerung an den Renaissancepoeten geradezu fordert. Der Autor und sein Werk
sind den Gesetzen der Zeitlichkeit enthoben, sie sind präsent. Tieck entwickelt
einen fast pseudoreligiösen Lokaltätenskult: Schauplätze, an denen die Kory-
phäen der italienischen Dichtung wirkten, bekommen den Rang von Weihestät-
ten, von ihnen geht eine eigene Energie aus, die über das Medium des Textes
noch nach Jahrhunderten den später Geborenen erreicht. Von Boccaccio ist das
vor allem der *Decamerone*, Tieck bewundert in seinem Gedicht die Grazie, mit
welcher der Florentiner in der Volkssprache selbst delikate Szenen zu erzählen
weiß, ohne gegen das 'decorum' zu verstoßen. Tieck, der als 'homme de lettres'
souverän über die Bildungstradition seiner Zeit verfügt, spielt mit Reminiszenzen
an Texte und Gemälde: Immer neu gruppiert er dichte Assoziationsfelder und
erreicht dadurch leserwirksame Effekte. So werden in einem Gedicht auf San
Lorenzo, ein Städtchen südlich von Orvieto, Lorrain und Shakespeare alludiert.
In der Dichterapostrophe beschreibt Tieck prägnant das Darstellungsprinzip sei-
ner *Reisegedichte*.

[136] *Und deiner dacht' ich*
Brittischer Freund,
Der mich nie verläßt,
Durch dessen Augen
*Ich Welt und Menschen sehe.*⁶²

⁵⁸ Tieck, *Gedichte*, wie Anm. 16, III, S. 142.

⁵⁹ Tieck, *Gedichte*, III, S. 142.

⁶⁰ Besondere Erwähnung findet dabei *Dein wunderbares Bild, Orgagna*. Tieck spielt auf das berühmte Fresko
Der Triumph des Todes an, das im 19. Jahrhundert noch Andrea di Cione, gen. Orcagna zugeschrieben
wurde. Vgl. Wimmer, *Kommentar*, wie Anm. 16, S. 682; Tieck, *Gedichte*, wie Anm. 16, III, S. 271 f.

⁶¹ Tieck, *Gedichte*, III, S. 143.

⁶² Tieck, *Gedichte*, III, S. 150.

Sehen mit den Augen Shakespeares, fühlen wie Dante, die Natur erleben wie Goethe im Park der Villa Borghese⁶³ - dies sind wohlkalkulierte Attitüden der Selbststilisierung, mit denen der Dichter Tieck sich in eine Reihe mit den großen Poeten der Weltliteratur stellt. Im Grunde geht es ihm in den italienischen Aufzeichnungen vor allem um die Projektion der eigenen Persönlichkeit, die in der Rolle des Dichters ihre wahre Identität findet.⁶⁴

Der autobiographische Bezug ist in allen *Reisegedichten*, wenn auch in unterschiedlicher Intensität, vorhanden. Ein Kontinuum bildet die Selbstbeobachtung des lyrischen Ich, das fast hypochondrisch alle Stadien der Krankheit und schließlich auch der Genesung registriert. Dieser entscheidende Augenblick der Italien-Reise, der den Titel des zweiten Zyklus markiert, läßt sich genau lokalisieren, und Tieck widmet ihm eigens ein Gedicht, *Die spanische Treppe* überschrieben.⁶⁵ Hier habe ihn die Sonne geheilt, der er sich zum Erstaunen der Römer gerade in der Mittagszeit ausgesetzt hat. Die Beschreibung der kopfschüttelnden, sich über den Deutschen amüsierenden Römer gehört zu den komischen Ingredienzen, die diesen Alltagsszenen ein unverwechselbares Gepräge geben. Bewußt gesetzte burleske Akzente finden sich in vielen der *Reisegedichte*. Falsches Pathos wird entlarvt, die Leichtgläubigkeit oder andere, eher liebenswerte Schwächen der Mitmenschen verspottet und verkrampfte Geselligkeitsrituale lächerlich gemacht.⁶⁶

Tieck hat - wie es seiner Mentalität entspricht⁶⁷ - keine Theorie des Komischen entworfen. Er nähert sich als Praktiker, erst als Lustspielautor, später als Novellist, diesem Phänomen. Intuitiv erfaßt er die Situationskomik, die das *Leben in seinen mannigfaltigen Verhältnissen bietet*.⁶⁸ Tieck ist [137] ein genauer Beobachter, der sich für die Menschen aller Volksschichten interessiert. Sein Lachen hat nichts Gruppen Ausschließendes oder Verletzendes.⁶⁹ Selbst die Plage der römischen Bettler vermag er mit Hilfe der *komischen Muse* zu ertragen.⁷⁰ Besonders reizt es ihn, wenn gravitästisches Verhalten oder genau geplante Inszenierungen durch den Einbruch unvorhergesehener Ereignisse gestört und dadurch ernst-feierliche Aktionen in ihr Gegenteil gekehrt werden. Dieses unerwartete Umschlagen zum Ko-

⁶³ *Villa Borghese*, in: Tieck, *Gedichte*, III, S. 209 ff.

⁶⁴ Ähnlich Hölter, *Ludwig Deck*, wie Anm. 9, S. 391.

⁶⁵ Tieck, *Gedichte*, wie Anm. 16, III, S. 159 f.; Köpke, *Ludwig Tieck*, wie Anm. 15, I, S. 320.

⁶⁶ Vgl. z. B. die Gedichte *Trident*, *Der Spaziergang*, *Der Charlatan* und *Gemälde-Handel*, in: Tieck, *Gedichte*, III, S. 110 ff.; S. 259 ff.; S. 263 ff.; S. 266 ff.

⁶⁷ Hölter, *Ludwig Deck*, wie Anm. 9, S. 2 ff.

⁶⁸ Vgl. die Reflexion Tiecks über die Möglichkeiten des komischen Dichters: *Das Leben in seinen mannigfaltigen Verhältnissen bietet dem komischen Dichter, wegen seiner vielfachen Verschlingungen, Mißverhältnisse, Widersprüche, und der nothwendigen Ungeschicklichkeit, mit welcher die subalternen Kräfte so häufig die größten Gedanken in der Ausführung entstellen, immerdar Stoff zu seinen Gemälden*. In: *Ludwig Tieck's Schriften*. Vorbericht zur zweiten Lieferung. Dresden, im November 1828. Bd. 6, Berlin 1828, S. XXXV.

⁶⁹ Lachen als „une espece de brimade sociale“ kommt bei Tieck nicht vor. Vgl. Henri Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris 1936, S. 137.

⁷⁰ Vgl. die Gedichte *Der Bettler*, *Der Ueberlästige*, in: Tieck, *Gedichte*, wie Anm. 16, III, S. 130 u. 180 ff.

misch-Burlesken bildet häufig den Stimulus zum Schreiben eines Gedichts.⁷¹ So im Amphitheater von Verona, als ein Gewitterregen während einer Freiluftaufführung - man gibt sinniger Weise eine Dramenfassung von Goethes *Werther* - abrupt den Kunstgenuß unterbricht: Keiner der Zuschauer achtet mehr auf das eben noch mit Rührung verfolgte Geschehen auf der provisorischen Bühne, jeder sucht nur noch Schutz vor dem Regen, die Wirkung der Kunst ist verfliegen.⁷²

Tieck nimmt seine Person von dem sanften Spott nicht aus, selbstironisch kommentiert er kleine Mißgeschicke, die dem Fremden in Rom widerfahren.⁷³ In diesen Versen findet sich nichts von der Ergriffenheit eines Wallfahrers zu den Admirabilia des antiken oder christlichen Roms. Zwar gibt es auch in zwei Gedichten, denen auf den *Campo Vaccino*, das heutige Forum, und auf das *Pantheon*, vom Anblick der Monumente und Ruinen initiierte Meditationen über die Vanitas,⁷⁴ das Profil der römischen Gedichte Tiecks wird aber nachhaltig von den burlesken Szenerien und Auftritten geprägt.

Die amüsanteste Anekdote ereignet sich im Umfeld der römischen Gesellschaft, zu der Tieck leicht Zugang findet. Im Hause des Herzogs August von Sachsen-Gotha trifft Tieck nicht nur seinen Intimfeind August [138] von Kotzebue, die Etikette verlangt auch, daß er dort für eine Liebhaberaufführung der Kotzebue-Komödie *Der Wirrwarr* als Regisseur und Souffleur agieren muß.⁷⁵ „Von der Pflicht als Schauspieler aufzutreten rettete ihn sein Leiden“, wie der mitfühlende Köpke berichtet.⁷⁶ In launigen Versen, gespickt mit literarischen Anspielungen und Invektiven gegen Kotzebue, hält er dieses bizarre Ereignis deutscher Rom-Geselligkeit fest. Ironische Distanz zu sich selbst läßt ihn die schwer erträgliche Situation überstehen.

Es waren diese mit leichter, für einige wohl mit allzu leichter Hand hingeworfenen Skizzen, die Literaturwissenschaftler, welche Goethes *Italienische Reise* zum absoluten Maßstab setzten, zu ihrem ablehnenden Urteil über Tiecks Texte veranlaßten. Das zeitgenössische Publikum hat anders reagiert. Die *Reisegedichte* mit ihrer lebendigen Schilderung des facettenreichen Alltagsgeschehens in Rom fanden uneingeschränkte Bewunderung der Lesergemeinde Tiecks.

III.

Tiecks Dichtungen der späteren Jahre wurden gesellig rezipiert, sie wurden im Salon vom Autor selbst oder von einem damals sogenannten Souffleur vorgele-

⁷¹ Zur exponierten Bedeutung des „Kipp-Phänomens“ im Bereich des Komischen vgl. Wolfgang Iser, *Das Komische: Ein Kipp-Phänomen*, in: *Das Komische*, hg. von Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning, München 1976 (= *Poetik und Hermeneutik* 7), S. 398-402.

⁷² *Kleines Theater in der Arena*, in: Tieck, *Gedichte*, wie Anm. 16, III, S. 120 ff.

⁷³ Vgl. z. B. das Gedicht *Stiergefecht*, in: Tieck, *Gedichte*, III, S. 170 ff.

⁷⁴ Tieck, *Gedichte*, III, S. 157 f. (*Das Pantheon*), S. 168 f. (*Campo Vaccino*).

⁷⁵ Tieck, *Gedichte*, III, S. 213 ff.

⁷⁶ Köpke, *Ludwig Tieck*, wie Anm. 15, I, S. 322.

sen.⁷⁷ In zahlreichen Briefen oder autobiographischen Zeugnissen sind diese im Laufe der Jahre immer stärker ritualisierten Leseabende beschrieben.

Dokumentiert ist auch die Präsentation der Reisegedichte im Salon der Rahel Varnhagen. In einem Brief vom 13. August 1823 informiert Rahel Tieck über die begeisterte Zustimmung, die seine Gedichte in diesem Kreis gefunden haben. Nach der Einschätzung von Rahel war es ein *ganz neue[r] Tieck*, der hier vorgestellt wurde.⁷⁸ Man bewunderte den bewußt subjektiven Zugang Tiecks und erkannte die gelungene Vermittlung der Unmittelbarkeit und Authentizität als die eigentliche poetische Qualität dieser Gedichte. Rahel spricht für die Zuhörer, wenn sie feststellt:

[139] [Ich] *bin so entzückt, daß Sie Italien so individuell nehmen: ich sehe ja alles, rieche es: Jede Stille breitet sich in mir aus, jeder Lärm plagt mich [...] ich sehe Wände, Frescos, Markt, alles. Ich glaubte an so etwas nach Goethes Elegien nicht ...*⁷⁹

Wir kennen die Personen, die an diesem Vorleseabend dabei waren.⁸⁰ Die Anwesenheit einer Persönlichkeit, Ludwig Roberts, des Bruders von Rahel, hatte Folgen für die Literaturgeschichte. Denn Robert, der sich als Autor von Theaterstücken, Trauer- und Lustspielen einen Namen gemacht hat,⁸¹ schrieb in bewußter Anknüpfung an Tieck reimlose Gedichte, und auf ihn und Tieck beruft sich ausdrücklich Heinrich Heine, als er für die letzte Abteilung seines *Buchs der Lieder*, die *Nordsee-Zyklen*, freie Rhythmen wählt.

Roberts Gedichtzyklus *Promenaden eines Berliners in seiner Vaterstadt. An L. Tieck* erschien 1824 im *Morgenblatt für gebildete Stände*.⁸² Robert begnügt sich nicht mit der Markierung im Titel, er gibt in der Anmerkung zum ersten Gedicht gleichsam eine Leseanweisung, welche die intertextuelle Relation eindeutig bestimmt:

⁷⁷ Hierzu zuletzt Klaus Günzel, 'Das beste Theater in Deutschland'. *Literarische Leseabende bei Ludwig Tieck am Dresdner Altmark*, in: Schmitz, *Ludwig Tieck*, wie Anm. 10, S. 161-167. Grundsätzlich zur Bedeutung der Geselligkeit bei Tieck: Thomas Günther Ziegner, *Ludwig Tieck. Studien zur Geselligkeitsproblematik. Die soziologisch-pädagogische Kategorie der Geselligkeit als einheitsstiftender Faktor in Leben und Werk des Dichters*, Frankfurt/M. u. a. 1987 (= *Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte* 14).

⁷⁸ Varnhagen, *Briefwechsel*, wie Anm. 30, IV, S. 256.

⁷⁹ Varnhagen, *Briefwechsel*, IV, S. 257.

⁸⁰ *Darüber waren alle Hörer, Roberts, Madam Krikeberg, Jettchen Solmar, die Sängerin, außer sich! Der Souffleur, ich, weinte, große Brillanten; die zwingt eine Meisterschaft, vollkommen Gelungenes ab* (Varnhagen, *Briefwechsel*, IV, S. 257).

⁸¹ Neben den Artikeln von Franz Brümmer in der *ADB* 28 (1889), S. 720-722 und Gerhard Schulz im *Literaturlexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache*, hg. von Walther Killy, Bd. 9, S. 490 f. vgl. Lothar Kahn, *Ludwig Robert: Rahel's Brother*, in: *Publications of the Leo Baeck Institute, Year Book* 18 (1973), S. 185-199 und Miriam Sambursky, *Ludwig Roberts Lebensgang*, in: *Bulletin des Leo Baeck Instituts* 15 (1976), S. 1-22.

⁸² *Morgenblatt für gebildete Stände*. 10. bis 30. September 1824. Nr. 218-235. Die Gedichte wurden auch veröffentlicht in *Ludwig Robert's Gedichte*, 2 Teile in einem Band, Mannheim 1838 (= *Ludwig Robert's Schriften*), hier *Gedichte. Zweiter Theil*, S. 105-152 (= *Siebentes Buch*) (Ein Exemplar dieser relativ seltenen Ausgabe befindet sich in der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, danach zitiert).

*Der Verfasser setzt voraus, daß der Leser den höchst anmuthigen Lieder-Cyklus kennt, der sich im dritten Theile der Tieck'schen Gedichte unter dem Titel: „Reisegedichte eines Kranken“ befindet. Ohne diese Kenntniß würde ihm hier nicht allein so manche einzelne Beziehung, sondern auch der Ton des Ganzen unverständlich bleiben.*⁸³

[140] Mit den *einzelnen Beziehungen* meint Robert thematische Entsprechungen, wie Tieck interessiert ihn der Alltag in einer Metropole. Roberts *Promenaden eines Berliners* sind frühe Zeugnisse deutscher Großstadtdichtung. Gleich seinem Vorbild delectiert er sich an komischen Situationen, und auch er hat einen sympathiebeladenen, wenn auch leicht herablassenden Blick für Bettler und Gassenjungen.⁸⁴ Durch die von Tieck adaptierte Perspektive treten - und dies ist bemerkenswert für die deutsche Lyrik im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts - auch Unterschichten mit ihren sozialen Problemen in das Blickfeld des Beobachters. Zu einer Reflexion über die Gründe für die Ungleichheit oder gar einem Plädoyer für deren Abschaffung kommt es allerdings nicht. Der Berliner Straßenjunge gehört wie der Bettler auf der Piazza Navona zum Kolorit, allenfalls geben sie Anstoß zu unverbindlichen philanthropischen Meditationen.

Mit *dem Ton des Ganzen*, der dem nicht mit Tiecks *Reisegedichten* vertrauten Leser verborgen bleibe, spielt Robert auf die besondere Form an, die er in mehreren Texten thematisiert, besonders ausführlich im vierten Gedicht des Zyklus, in dem er eine treffende Charakteristik der Tieckschen reimlosen Verse liefert:

*Solch ein lebendiger Erguß der Laune,
Solche bewegliche Bildchen
Drolliger Abenteuer,
Solche allerliebste Kleinigkeiten,
Voll plastischer Wahrheit,
Sinnreicher Auffassung
Und tausendfacher Beziehung
Verschmähen des Reimes klingenden Gleichklang,
Wie des pomphaften Metrums
Stolze Wiederkehr.*⁸⁵

Hier hat ein Autor in mustergültiger Weise die Intentionen seines Vorgängers verstanden. Alles, was in Tiecks poetischem Konzept wichtig war, wird richtig aufgenommen. Die Zeilen verraten eine hohe Sensibilität für Fragen der metrischen Form. Die ästhetischen Möglichkeiten, welche der Verzicht auf den Reim und die Einführung freier Rhythmen für die deutsche Lyrik bieten können, werden deutlich erkannt.

⁸³ Robert, *Gedichte. Zweiter Theil*, Nr. I, S. 108 Anm. Musterbeispiele intertextueller Relationen bieten das Gedicht Roberts Nr. XV (falsche Numerierung in der Werkausgabe S. 141 f.), das Tiecks Gedicht *Das Stiergefecht* (in: *Gedichte*, wie Anm. 16, III, S. 170 ff.) aufgreift, und der Text Nr. XVI (S. 142 ff.), der Tiecks Verse *Der Morgen* (in: *Gedichte*, III, S. 222 ff.) alludiert.

⁸⁴ Robert, *Gedichte. Zweiter Theil*, Nr. V, S. 114; Nr. XVI, S. 144; Nr. XVII, S. 146 ff.

⁸⁵ Ebd., Nr. IV, S. 113.

[141] Zwischen Ludwig Robert und Heinrich Heine bestanden bis zum Bruch im Zusammenhang mit dessen Platen-Kontroverse enge persönliche und gesellschaftliche Verbindungen.⁸⁶ Heine verkehrte in Roberts Berliner Haus, er verehrte dessen literarisch ambitionierte Gattin Friederike, für deren poetischen Almanach *Rheinblüte* er Texte beisteuerte, und eine zentrale Mittlerrolle in poetischen Fragen kam Rahel und August Varnhagen zu. Über diese Kontakte hat Heine unmittelbar nach dem Erscheinen der *Promenaden eines Berliners* Roberts Gedichte kennengelernt. Ein Brief Heines an Moses Moser vom 15. Dezember 1825 belegt, daß Heine bei der Wahl der freien Rhythmen in den *Nordsee-Zyklen* an seine beiden Vorgänger dachte, die er namentlich erwähnt, es ging ihm aber dabei um mehr. Er wollte zeigen, daß sich sein Repertoire nicht im Liedton der *Jungen Leiden* erschöpft: *Tiek (sic!) und Robert*, führt er aus, *haben die Form dieser Gedichte wenn nicht geschaffen, doch wenigstens bekannter gemacht*, und fährt fort: *Du siehst jeden Sommer entpuppe ich mich, und ein neuer Schmetterling flattert hervor. Ich bin also doch nicht auf eine bloß lyrisch maliziöse zweystrophige Manier beschränkt.*⁸⁷ Ob Heine mit Tieck in einen Wettbewerb in Hinsicht der Formartistik eintreten wollte, wie es Oskar Walzel vermutet, ist eher unwahrscheinlich.⁸⁸ Tieck war zu dieser Zeit für Heine schon kein Vorbild oder gar ernsthafter Rivale mehr.

In der Forschung besteht zu Recht Konsens, daß Heines *Seestücke* in der poetischen Qualität Tiecks und Roberts Gedichten weit überlegen sind.⁸⁹ Heine hat durch seine in die freirhythmischen Verse eingeschriebene Homer-Parodie - er rezipierte den griechischen Text in der Voßschen Übersetzung von 1823 - dem Zyklus eine Sinndimension gegeben, für die es bei Tieck und Robert keine Entsprechung gibt.⁹⁰ Allenfalls kann man - neben unbestrittenen, aber wenig aussagekräftigen thematischen Affinitäten im Bereich der Landschafts- und Naturschilderung - bei den burlesken Passagen in den *Nordsee-Zyklen* an Anklänge an Tieck und dessen Nachfolger [142] denken.⁹¹ Den wichtigsten Berührungspunkt aber, der zwischen diesen drei Texten besteht, hat Heine in der in Paris 1837 verfaßten Vorrede zur zweiten Auflage angesprochen: Es ist dies das epochenspezifische Problem von Wahrheit und poetischer Form, das sich im Bereich der Lyrik durch die höchst artifizielle Technik des Reims in ganzer Schärfe stellt.

⁸⁶ Zum Verhältnis Heine - Robert vgl. Elster, *Das Vorbild der freien Rhythmen*, wie Anm. 1, S. 69 ff.; Kahn, *Ludwig Robert*, wie Anm. 81, S. 182 ff.; Sambursky, *Ludwig Roberts Lebensgang*, wie Anm. 81, S. 16 f.

⁸⁷ Heine an Moses Moser, 15. Dezember 1825. Heinrich Heine, *Säkularausgabe*, Bd. 20: *Briefe 1815-1831*, bearbeitet von Fritz H. Eisner, Berlin, Paris 1970, S. 229.

⁸⁸ Oskar Walzel, *Besprechung von Jules Legras, Henri Heine poete Paris 1897*, in: *Euphorion* 5 (1898), S. 149-160, S. 154.

⁸⁹ Elster, *Das Vorbild der freien Rhythmen*, wie Anm. 1, S. 76 ff. Zu Heines *Buch der Lieder* vgl. Gerhard Höhn, *Heine-Handbuch. Zeit, Person, Werk*, 2., aktual. u. erw. Auflage, Stuttgart, Weimar 1997, S. 54 ff.

⁹⁰ Vgl. hierzu Lydia Baer, *Anklänge an Homer (nach Voß) in der 'Nordsee' Heinrich Heines*, in: *The Journal of English and Germanic Philology* 29 (1930), S. 1-17.

⁹¹ Vgl. z. B. die Gedichte *Die Nacht am Strande*, *Seegespenst*, *Im Hafen im Buch der Lieder. Die Nordsee. Erster und Zweiter Zyklus*, in: *Heinrich Heine, Sämtliche Schriften in zwölf Bänden*, hg. von Klaus Briegleb, München, Wien 1976, Bd. I, S. 183 ff.; S. 192 ff.; S. 209 ff.

*Seit einiger Zeit sträubt sich etwas in mir gegen alle gebundene Rede, und wie ich höre, regt sich bei manchen Zeitgenossen eine ähnliche Abneigung. Es will mich bedünken, als sei in schönen Versen allzuviel gelogen worden, und die Wahrheit scheue sich in metrischen Gewanden zu erscheinen.*⁹²

Heines hier geäußerte Abneigung gegen die gebundene Rede ist Teil seiner generellen Skepsis gegenüber der romantischen Liedpraxis, deren inflationierten Bild-, Motiv- und Sprachgebrauch er im *Buch der Lieder* selbst attackiert.

Der Titel des betreffenden Gedichtes lautet bezeichnenderweise *Wahrhaftig*. Heine gibt eine kollektive Empfindung des Publikums wieder, das sich von den allzu glatten Versen voller *Äuglein und Mondglanz und Sonnenschein*⁹³ nicht mehr bezaubern läßt. Die Gleichung, die nun vorgenommen wird, lautet: Schöne Verse = Lüge; Prosa = Wahrheit. Tieck hat, wie so oft in seinem Werk, mehr intuitiv als reflektierend auf eine solche Grundstimmung reagiert, die konsequente ästhetische Umsetzung liefert erst Heine in den *Nordsee-Zyklen*. Für Tieck bleibt aber wieder die nicht zu unterschätzende Katalysatorfunktion in der deutschen Literaturgeschichte.

Das Tieck-Bild in der literarischen Öffentlichkeit des 19. Jahrhunderts erfährt viele Wandlungen. Phasen der Wertschätzung wechseln mit vehementer Ablehnung, die ab den dreißiger Jahren an Intensität zunimmt. In der Zeit des Vormärzes wird Tieck immer mehr als Repräsentant einer reaktionären Romantik gesehen, ein Verdikt, das seine Lyrik und dabei insbesondere auch die *Reisegedichte eines Kranken* trifft. Ein signifikantes und wirkungsmächtiges Dokument dieser Sicht der Romantik als antiaufklärerische Periode bildet das von Theodor Echtermeyer und Arnold Ruge herausgegebene Manifest *Der Protestantismus und die Romantik*.⁹⁴ Ruge, von ihm stammen höchst wahrscheinlich die Tieck betreffenden Passagen,⁹⁵ greift zu dem effizientesten Mittel, um den selbsterhobenen Anspruch eines Autors zu demontieren: er parodiert dessen Texte:

*Hochgeehrter Herr Hofrath!
Dieser unmittelbaren Lyrik,
Das verzeihn Sie gütigst, weiß ich,
Mit dem besten Willen,
Sowohl in alter als in neuer Poesie
Nichts zur Seite zu stellen,
Als etwa diesen
Schwachen Versuch einer freien Nachbildung.*⁹⁶

⁹² Heine, *Buch der Lieder. Vorrede* (Paris 1837) I, S. 9; vgl. hierzu Karl-Heinz Fingerhut, *Standortbestimmungen. Vier Untersuchungen zu Heinrich Heine*. Heidenheim 1971, S. 136 ff.

⁹³ Heine, *Buch der Lieder. Romanzen*, I, S. 64.

⁹⁴ Theodor Echtermeyer / Arnold Ruge, *Der Protestantismus und die Romantik. Zur Verständigung über die Zeit und ihre Gegensätze. Ein Manifest*, hg., komm. u. mit einem Vorwort versehen von Norbert Oellers. Hildesheim 1972. Zur Tendenz des Manifestes vgl. Oellers, *Vorwort*, S. V.

⁹⁵ Oellers, *Vorwort*, S. VII. Vgl. auch den Kommentar in *Deutsche Lyrik-Parodien aus drei Jahrhunderten*, hg. von Theodor Verweyen und Gunther Witting, Stuttgart 1984 (= RUB 7975), S. 252.

⁹⁶ Echtermeyer / Ruge, *Der Protestantismus und die Romantik*, wie Arm. 94, S. 58; *Deutsche Lyrik-Parodien*, S. 78.

Um die Wirkung zu verstärken ist das persiflierte Original, die achte Strophe des Tieck-Gedichts *Abschied von Rom*, vor der Parodie abgedruckt. Nicht an den Dichter, sondern an den Träger eines mit hohem Sozialprestige ausgestatteten Ehrentitels, den der Staat seinen loyalen Dienern verleiht, wendet sich die Anrede des Gedichts. Tiecks origineller Einfall, die Wahl der reimlosen Verse, wird durch die zwischen Kanzleistil und poetischer Diktion schwankende Nachahmung als eklatante Geschmacksentgleisung ridiculisiert. Die generell von Ruge an Tiecks Lyrik kritisierte Formlosigkeit⁹⁷ wird durch dieses mißlungene Experiment nur noch gesteigert. Der Reiz der Unmittelbarkeit beeindruckt Ruge nicht: Belanglose Gedanken bleiben sowohl in Vers als auch in Prosa banal. Scharfe Kritik erfährt Tiecks verklärende Sicht Italiens: Die politische Wirklichkeit eines von Kirche und korrupter weltlicher Macht in Knechtschaft gehaltenen Volkes wird von dem romantischen Dichter völlig ausgeblendet, statt dessen amüsiert er [144] sich in einer moralisch degenerierten Gesellschaft und unterhält seine Leser mit läppi-schen Anekdoten.⁹⁸ Die mit Seumescher Schärfe geäußerte Kritik⁹⁹ am Italienbild Tiecks trifft sowohl den Autor als auch dessen Werk. In der Charakterisierung Italiens durch Ruge als eines gesellschaftlich und politisch *verfaulte(n)* Landes¹⁰⁰ hätte sich auch Rolf Dieter Brinkmann wiederfinden können, der in seinen ebenfalls tagebuchähnlichen italienischen Aufzeichnungen *Rom, Blicke* auf Tiecks *Reisegedichte* zurückgreift.

Bleibt zu fragen, was veranlaßte den leidenschaftlichen Leser Brinkmann, der geradezu mit Besessenheit das Terrain nicht kanonisierter deutscher Literatur durchstreifte, sich die Zyklen Tiecks vorzunehmen und schließlich sogar in der eigenen Lyrikproduktion auf diese Texte zu reagieren? Brinkmann sucht bei seiner Lektüre Identifikationsmuster, mit Verve engagiert er sich für Autoren, die gegen den Strom der Zeit schwimmen, mit Sprache experimentieren und sich jeder schablonenhaften Einordnung entziehen. Hier liegen die Gründe seiner Vorlieben für Hans Henny Jahn, Karl Philipp Moritz, Jean Paul und auch Ludwig Tieck.¹⁰¹

⁹⁷ *Aber seine* (sc. Tiecks) *Lyrik ist gänzlich formlos, ohne alles Gefühl für Rhythmus, Wohllaut der Sprache und Musik des Verses, abgesehen davon, daß der ewig wiederkehrende Naturinhalt des Frühlings, der Waldeinsamkeit, des Windesrauschens und Wasserfließens, so wie der rohen Natur des Geistes, der Phantasie in Spuk- und Reckenunsinn nach alter Melodei ein unmittelbarer, unwirksamer Inhalt bleibt* (Echtermeyer / Ruge, *Der Protestantismus und die Romantik*, S. 57).

⁹⁸ Echtermeyer / Ruge, *Der Protestantismus und die Romantik*, S. 59.

⁹⁹ *Italien ist ein schönes, heiteres Land, und das Volk von der Natur mit Liebenswürdigkeit und Genie gesegnet; aber der Fluch geistiger Knechtschaft und politischer Verkommenheit gönnt weder dem Lande die reine Luft der Cultur, noch dem Volke eine mehr als untergeordnete Bewegung in Wissenschaft und Kunst; es ist selbst die Ruine von sich, und nichts in der Welt kann abenteuerlicher sein, als die romantische Berausung in dem Moder dieses ruinirten Geistes* (Echtermeyer/Ruge, *Der Protestantismus und die Romantik*, S. 59). Vgl. Seumes Empörung über die ungebrochene Herrschaft des Klerus und des Adels in Italien. Johann Gottfried Seume, *Spaziergang nach Syrakus im Jahre 1802*, in: J. G. Seume, *Prosaschriften mit einer Einleitung von Werner Kraft*, Darmstadt 1974, S. 349 f. u. ö.

¹⁰⁰ Echtermeyer / Ruge, *Der Protestantismus und die Romantik*, S. 59.

¹⁰¹ Beleg hierzu in Brinkmann, *Rom, Blicke*, wie Anm. 4, S. 33 (zu Hans Henny Jahn); S. 115, 346 (zu Karl Philipp Moritz); S. 323, 346, 447 (zu Jean Paul); S. 333, S. 409 (zu Ludwig Tieck).

Brinkmann stieß auf Tiecks *Reisegedichte* während seines Aufenthaltes in Olevano, als er sich zum Jahreswechsel 1972/73 in die Casa Baldi, einer Dependence der Villa Massimo, zurückzog und in der selbst gewählten Isolation sich mit der Geschichte dieses seit dem frühen 19. Jahrhundert von deutschen Künstlern bevorzugt aufgesuchten malerischen Ortes südlich von Rom beschäftigte.¹⁰² *Unter der zweitrangige(n) romantische(n) Mischpoke von Künstlern* fällt ihm Tieck auf, der das Städtchen besucht und *sogleich* [145] *flott ein Gedicht geschrieben hat*.¹⁰³ Übereinstimmung und Nähe zu Positionen Tiecks gibt es in zwei Bereichen, einmal im Autobiographischen und zum anderen im Ästhetischen. Mit Tieck verbindet ihn ohne Zweifel der fehlende Enthusiasmus für Italien, und wie Tieck tritt er die Reise in depressiver Grundstimmung an. Auch Brinkmanns *Rom, Blicke* kann man als autobiographisches Dokument einer Krise lesen, allerdings kommt es bei dem modernen Autor nicht zur Fortsetzung des Berichts unter dem Titel *Gene-sung*.¹⁰⁴

Im Bereich des Poetologischen liegt die stärkste Attraktion von Tiecks *Reisegedichten* in ihrer Reimlosigkeit. Der Verzicht auf den als anachronistisch und unwahr empfundenen Reim wird zusammen mit einer gleichzeitigen Annäherung an den Duktus der Prosa zu der Signatur der modernen Lyrik. In Textstücken, die sich häufig nur noch durch die Präsentation in Zeilen als Lyrik zu erkennen geben, werden unter Verzicht auf dunkle Metaphorik oder hermetische Sprachspiele an sich unbedeutende Wirklichkeitsausschnitte und eigentlich banale Ereignisse - bei Brinkmann die schwarze Strumpfhose auf dem Wäschendraht, die Orangensaftmaschine oder der Song aus einer Kneipe - zum Substanzthema eines Gedichts.¹⁰⁵ In Tiecks prosaähnlichen Skizzen des römischen Alltags, die genau unscheinbare Details und burleske Szenen wiedergeben, für die es üblicherweise keinen Platz in den Italien-Elogen deutscher Besucher gab, fand Brinkmann einen ihm verwandten Autor. In seinem *Canneloni in Olevano* überschriebenen Gedicht - die sinnliche Erfahrung der heiß auf dem Teller zischenden Pasta gab den Anstoß zum Titel - hält Brinkmann in reimlosen Versen Impressionen des für ihn tristen Aufenthalts fest: das Einkaufen in einem Lebensmittelladen, Bar- und Restaurantbesuche, 'la vie quotidienne' in den Straßen des Orts, seine Spaziergänge in der unwirtlichen Umgebung.¹⁰⁶ Es sind unspektakuläre Situationen, die mit dem nüchternen Blick des Kameramanns registriert werden, gleichsam Standphotos, die ihre Verbalisierung im Text finden. Die Orientierung des Schreibverfahrens an den Techniken

¹⁰² Brinkmann, *Rom, Blicke*, S. 349 ff. Die Bedeutung Olevanos für deutsche Künstler wurde 1997 in einer Ausstellung in Olevano (Villa Pisa) dokumentiert: Katalog, *Gli Artisti Romantici Tedeschi del primo Ottocento a Olevano Romano*.

¹⁰³ Brinkmann, *Rom, Blicke*, S. 409.

¹⁰⁴ Zu Brinkmanns Italien-Erfahrung vgl. Wolfgang Adam, *Arkadien als Vorhölle. Die Destruktion des traditionellen Italien-Bildes in Rolf Dieter Brinkmanns 'Rom, Blicke'*, in: *Euphorion* 83 (1989), S. 226-245; Italo Michele Battafarano, *Rolf Dieter Brinkmanns 'Hymne auf einen italienischen Platz' im Zeitalter des Konsums*, in: *Methodisch reflektiertes Interpretieren. Festschrift für Hartmut Laufhütte zum 60. Geburtstag*, hg. von Hans Peter Ecker, Passau 1997, S. 399-406.

¹⁰⁵ Rolf Dieter Brinkmann, *Westwärts 1 & 2. Gedichte*, Reinbek 1975, S. 28, 24, 25.

¹⁰⁶ Brinkmann, *Westwärts*, S. 91 ff.

des Films und der Photographie, theoretisch fundiert in dem Essay *Der Film* [146] *in Worten*, ist einer der spezifischen Beiträge Brinkmanns zur Lyrik der sechziger und siebziger Jahre.¹⁰⁷

An keiner anderen Stelle wird der Abstand deutlicher, der zwischen ihm und Tieck liegt, als an diesem zentralen Punkt seiner Ästhetik. Brinkmanns Hauptthese ist es, daß die Bilderflut der Reklame, der visuellen und gedruckten Medien, der sich kein Mitglied einer Konsumgesellschaft entziehen kann, in gleicher Weise die sinnliche Aufnahmegabe determiniert und deformiert, wie das Lesen konventionell gefügter Texte, das an sich viel reichere Sensorium des Lesers auf einige wenige, immer gleiche Abläufe einengt und schließlich verkümmern läßt.¹⁰⁸ Aufgabe des Gedichts ist es, durch den Schock der *sinnlichen Erfahrung als Blitzlichtaufnahme*¹⁰⁹ diesen Wahrnehmungsmechanismus zu unterbrechen:

*Ich denke, daß das Gedicht die geeignetste Form ist, spontan erfaßte Vorgänge und Bewegungen, eine nur in einem Augenblick sich deutlich zeigende Empfindlichkeit konkret als snap-shot festzuhalten.*¹¹⁰

Diese Wirkung wird im Text erreicht über das Prinzip der Collage, der sprachlichen Konfrontation von nicht zusammengehörenden Elementen. Die Sinneinheit Tieck in Olevano wird für Brinkmann zu einem dieser Collageelemente, welches durch die spontane Kombination das durch Bildung und Sozialisation vorgeformte Italienerlebnis unterbricht und über die Destruktion völlig neue Sinn-Perspektiven aufreißt:

Ein Autowrack, stehen gelassen am Ausgang des Ortes, sinkt in den Boden zurück. Es scheint wie eine Erinnerung. Vielleicht hast du

*dort gesessen, Ludwig Tieck, und schriebst, In questa solitudine, bevor du vom Blatt Papier aufgeblickt hast. Jetzt, da alles noch blätterlos [147] ist, wirkt die Landschaft modern wie Kunst, Ars Povera*¹¹¹

An die Stelle der im Olevano-Gedicht Tiecks beschriebenen stimmungsvollen *Bergeinsamkeit* mit Vollmond und scherzenden Mädchenstimmen¹¹² tritt die Trostlosigkeit der zum Schrottplatz verkommenen Landschaft. Die virtuelle Anwesenheit des romantischen Dichters schärft das Bewußtsein für den zeitlichen

¹⁰⁷ Rolf Dieter Brinkmann, *Der Film in Worten. Prosa, Erzählungen, Essays, Hörspiele, Fotos, Collagen 1965-1974*, Reinbek 1982, vgl. insbesondere die Essays *Der Film in Worten*, S. 223-247 und *Die Lyrik Frank O'Haras*, S. 207-222.

¹⁰⁸ Brinkmann, *Spiritual Addiction. Zu William Seward Burroughs' Roman Nova Express* (1970) in: *Der Film in Worten*, S. 203-206, 205.

¹⁰⁹ Brinkmann, *Notizen 1969 zu amerikanischen Gedichten und zu der Anthologie 'Silverscreen'*, in: *Der Film in Worten*, S. 248-269, 249.

¹¹⁰ Brinkmann, *Die Piloten. 1968. Notiz*, in: ders., *Standphotos. Gedichte 1962-1970*. Reinbek 1980, S. 185.

¹¹¹ Brinkmann, *Westwärts*, wie Anm. 105, S. 92.

¹¹² Tieck, *Gedichte*, wie Anm. 16, III, S. 220.

Abstand und die eingetretenen Veränderungen. Nicht mehr die arkadischen Landschaftsgemälde Lorrains oder Elsheimers werden vom lyrischen Ich assoziiert, sondern die Szenerie erinnert an eine aus schäbigen Alltagsresten aufgebaute Installation von Jannis Kounellis oder Mario Merz.

Brinkmann arbeitet geschickt mit arkanen Markierungen. Aus Tiecks Versen auf Olevano zitiert er die Zeilen 2 und 4

*Müde bin ich angelangt.
In diese Bergeinsamkeit,
Umstarrt von nahen und fernen Felsen,
Vor mir die dunkle kleine Stadt,*¹¹³

in italienischer Sprache und setzt sie als Motto vor sein Gedicht *Canneloni in Olevano*:

*... in questa solitudine ...
e la cittade oscura*¹¹⁴

Tiecks camouflierte Gedichtszeile als Kombinationselement einer Lyrik, die nach den Prinzipien der *Ars Povera* mit Sprache umgeht, dies ist ein überraschender Aspekt der Wirkungsgeschichte, der für die Aktualität eines Textes spricht, dessen ästhetisches Potential lange unterschätzt wurde.

¹¹³ Tieck, *Gedichte*, III, S. 220.

¹¹⁴ Die italienische Vorlage Brinkmanns ist noch nicht identifiziert. In Strafforellos Anthologie, die mehrere der Reisegedichte Tiecks enthält, ist gerade der Text *Olevano* nicht aufgenommen. *L'Italia nei Canti dei Poetici stranieri contemporanei*, tradotti in prosa da Gustavo Strafforello, Torino 1859, vgl. Sartori, *Spunti per un Ludwig Tieck 'realista'*, wie Anm. 12, S. 234.