

**T**ieck ist tot. Er starb am 28. April 1853, kurz vor seinem achtzigsten Geburtstag, in Berlin. Wir errechnen, dass er 1773 geboren wurde, genauer: am 31. Mai, ebendort. Sein Netzwerk, das wir heute „Frühromantik“ nennen, wird seit einigen Jahren der Reihe der 250. Geburtstage nach zelebriert: Friedrich Schlegel, Novalis und so weiter. Sozial ist Johann Ludwig Tiecks Biographie spannend: im Hintergrund kein protestantisches Pfarrhaus, kein Landadel, kein intellektuelles Großbürgertum. Stattdessen: die Mutter ländlicher Herkunft, der Vater Handwerkermeister mit gewissem *standing* in Berlin, drei Kinder voll künstlerischen Talents: Friedrich Bildhauer, Sophie Schriftstellerin und eben Ludwig, der Älteste, der seine intellektuelle Karriere wohl dem Umstand verdankt, dass er das Friedrichswerdersche Gymnasium absolvieren konnte, wo er umging mit Klassenkameraden aus einflussreichen, kunstaffinen Familien und irgendwann täglich das Berliner Schauspielhaus besuchen durfte. Und studieren: Halle, Erlangen und insbesondere Göttingen machten aus ihm einen Jünger Shakespeares, der bildenden Kunst und der Kultur des „katholischen“ Mittelalters bis zur Reformationzeit.

Nach ersten zünftig-akademischen Aufsätzen bricht Tieck sein Studium ab und beginnt zu publizieren, ein wenig Trash, viel scharfzüngige Satire, Jux und Experiment, Sentiment mit politischen Untertönen, vor allem aber mit seinem 1798 gestorbenen Freund Wilhelm Heinrich Wackenroder die für die deutsche Kunstgeschichte extrem einflussreichen „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“, eine von vielen literarischen Masken, die Tieck sich überstreifte. Da er früh und leicht zu schreiben begonnen hatte, war er mit Mitte zwanzig, nach Berlin heimgekehrt, der aufsteigende Stern einer Generation, die sich für die Geheimnisse alter literarischer Stoffe und volkstümlicher Erzählungen begeisterte. Mittelbar initiierte er damit nicht weniger als die Sammelpassion der jüngeren Arnim, Brentano, Jacob und Wilhelm Grimm und somit die enorme Popularität der Gattung Volksmärchen. Und er war einer der Ersten, die dem Publikum durch behutsame Modernisierung Epik und Lyrik des Hochmittelalters nahebrachten, besonders in seinen „Minneliedern aus dem schwäbischen Zeitalter“, die 1803 mit Illustrationen von Philipp Otto Runge erschienen.

Tieck war Dramatiker, freilich in der prä-post-dramatischen Weise, in der einige Romantiker amüsante, nur leider unaufführbare Stücke produzierten, worin sie das banale, aber eben aufführbare Theater der Zeitgenossen persiflierten. Er war Lyriker mit schnell hingetupften Impressionen, die ihre Stimmung am besten entfalten, wenn sie vor einem Erzählkontext leuchten; so fand Brahms die Texte zu seinen beliebten Magelone-Liedern. Und Tieck war Erzähler, zunächst ebenso horrorverliebt wie ironisch, später mit faktensatten Historienbildern, meist skeptisch tingiert, in seiner Hochphase aber voll ziellosem Fernweh, womit er es einer ganzen Epoche antat, und am Ende romantisch in Potenz, wenn er der Produktion und den Emotionen seiner Jugend einen doppelten Boden einzog. Das wurde später ein Festmahl für postmoderne Interpretationen, intelligente Selbstbezüglichkeit eines in Würde alternen Großen, der kein Problem damit hatte, sich einzusetzen für die ebenso Großen, wenn nicht Größeren: Grabbe, Novalis, Kleist und andere. Denn Tieck hatte ein ausgeprägtes Gespür für literarische Qualität, inspiriert durch eine Neugier, die sich auf die Urheberschaft von Ideen, auf Ähnlichkeiten, auf Typisches richtete, was ihn *avant la lettre* zum Komparatisten machte. Vermal wollte ihn jemand unbedingt als Literaturprofessor, doch Tieck wusste es besser. Seine großen literaturhistorischen Essays sind ebenso gelehrt wie gewitzt, aber nicht das, was eine Generation später streng akademisch produziert wurde.

Tieck übertrug Texte aus dem Englischen und Spanischen. Zwei seiner Übersetzungen sind Bestseller bis heute: die schon erwähnte, unter seinem Namen vermarktete neunbändige Shakespeare-Ausgabe, die August Wilhelm Schlegels Unternehmen komplizierte, und der vierbändige „Don Quijote“, den der junge Autor transferierte, ohne je in Spanien gewesen zu sein, kongenial, wie man so sagt, und das will bei Cervantes etwas heißen. Diese beiden Zentralgestirne seines Kanons lenkten auch die Wahl weiterer Texte, die Tieck eindeutschte: Ben Jonson, Vicente Espinel und eine Reihe britischer Dramen, die er gerne Shakespeare zuschrieb, denn der war seine große Schwäche, in jeder Hinsicht. Er widmete sein halbes Leben

Carl Christian Vogel von Vogelstein malte 1834 Ludwig Tieck beim Modellsitzen für David d'Angers.



Foto AKG

# Tot für immer?

Es muss ja nicht jede romantische Anwendung sein:  
Zum zweihundertfünfzigsten Geburtstag des Schriftstellers Ludwig Tieck

Von Achim Höller

einem Shakespeare-Buch, das nie erschien, und war einer der größten Kenner des Autors, was ihn oft übers Ziel hinausschießen, Anonyma zur ipsissima vox des Meisters erklären und zuweilen extravagante Deutungen allzu selbstbewusst verfechten ließ. Als Dramaturg versuchte er, seine historische Vertrautheit mit Shakespeare in der Gegenwart fruchtbar zu machen; selbst muss er ein begnadeter Vorleser gewesen sein, ein Ein-Mann-Theater im Sitzen, berühmt bei Touristen.

Zeitweilig war Tieck einer der meistinterpretierten Autoren deutscher Sprache, Liebling der Germanistik und Vergleichenden Literaturwissenschaft, die er quasi mitbegründete. Aber gehen Sie heute in eine sehr große Buchhandlung und suchen nach Tieck – abseits des Reclam-Regals ist er unsichtbar. Warum? Trotz dreier berühmter Romane, die drei Literaturepochen repräsentieren („William Lovell“ 1795/96 die Ablösung von der Aufklärung, „Franz Sternbalds Wanderungen“ 1798 geradezu modellhaft die Romantik, „Vittoria Accorombona“ 1840 den Realismus), hat er nicht den einen kanonischen Großtext geliefert, der die anderen bis heute mittrüge. Mehr noch beziehungsweise weniger: Ausgerechnet am Schlegel/Tieck-Shakespeare, der seinen Namen in allen Theaterprogrammen lebendig hält, hatte er einen kurios geringen Anteil; das Verschweigen seiner Tochter Dorothea und des Grafen Baudissin, die

die Hauptarbeit leisteten, ist in diesem Kontext eine Story für sich. Aber er hat viel hinterlassen: eine achtundzwanzigteilige Werkausgabe mit Zusatzbänden und Seitenprodukten, sodass der Wilhelmismus und auch das zwanzigste Jahrhundert ihm fünf, sechs, sieben Auswahlgaben widmeten und schließlich sogar eine Gesamtedition erschienen wäre, hätte sich der Deutsche Klassiker Verlag nicht vor rund dreißig Jahren nach fünf von zwölf Bänden vom Gesamtprojekt zurückgezogen.

So gesellt sich das Torsohafte der Tieck-Editorik zu den auffällig häufig unvollendeten und gleichwohl berühmten Werken: zum „Franz Sternbald“, zur historischen Erzählung „Der Aufruhr in den Cevennen“, zum „Phantasmus“. Doch dreht man die Perspektive um, dann zeigt sich, dass Tieck der Literaturgeschichte gleich mehrfach Gründungs- und Musterexemplare für bis heute extrem faszinierende Genres oder Modi literarischer Invention einschrübte. Einen Leib-und-Magen-Text des phantastischen Erzählens im strengen Sinn, in dem also final unergründbar bleibt, ob das Geschehen nur übernatürlich („wunderbar“ sagte man damals) oder doch rational erklärt werden kann: das verstörende Kunstmärchen „Der blonde Eckbert“, das man mehrmals liest, garantiert, schon weil sein Schlusssatz sich einprägt. Dann den auch heute noch urkomischen „Gestiefelten Kater“, eines von sechs Metatheaterwerken aus Tiecks Feder, ein

genial-mutwilliges Stück Dekonstruktion. Ferner eben den „Sternbald“, der alle anderen romantischen Wander- und Stimmungsromane erst auslöste, von Novalis' „Heinrich von Ofterdingen“ bis zu Eichendorffs „Ahnung und Gegenwart“. Und schließlich den „Hexensabbat“, eine von mehreren klassisch gelungenen historischen Novellen, komplex und vernunftskleptisch zugleich.

In der Summe tut sich die Nachwelt leicht und schwer mit Tieck. Die Deutungen, zumal seiner bekanntesten Texte, wie eben des radikal zirkulären „Blonden Eckbert“ oder des „Runenberg“-Märchens, gehen schon für sich je in die Dutzende, immens zahlreiche Bücher und Aufsätze schichten sich zum germanistischen Monument. Indes fehlt eine Komplettedition, was schon der Tieck-Fanatiker Arno Schmidt beklagte, und die zahllosen Briefe sind noch verstreut, wengleich in Dresden ein Repertorium erstellt wurde und Besserung zu hoffen ist. Immerhin hat auch Tieck seine Gesellschaft, sein Handbuch, seine massive Wikipedia-Präsenz, seine Straßenschilder, namentlich in Ostdeutschland, und zum zweihundertsten Geburtstag druckte die Deutsche Bundespost Berlin eine Briefmarke mit seinem Bildnis. Immerhin.

Im letzten Jahr setzte die Düsseldorf-Romantik-Ausstellung mit dem berühmten, beinahe wie Velázquez' „Las Meninas“ verschachtelten Gemälde ein, auf dem der Maler Vogel von Vogel-

stein 1834 den Dichter porträtiert hat, wie der dem Bildhauer David d'Angers für eine Monumentalbüste saß, beobachtet von Freunden und begleitet von seiner Tochter. Das markierte den Lebenshöhepunkt des Romantikers. Goethe, dessen Frühwerk er bewunderte (während er Klopstock zum Bösen in der Kunst schlechthin dämonisierte) und zu dem er eine eigentümliche Distanzbeziehung mit gelegentlichen Treffen pflegte, Goethe also ist tot, und Fans rufen die Tieck-Zeit aus. Der sechzigste Geburtstag ist 1833 in Dresden ein Ereignis. Der Poet wird bedichtet, besucht, bewidmet, porträtiert, erhält Titel, Orden und Ehrenzeichen, und er schreibt richtig gute Novellen, verdient damit richtig gutes Geld, lebt mit seiner aus vier Frauen bestehenden Familie in der geräumigen Wohnung am Altmarkt, die er in atemberaubendem Tempo mit der wachsenden Büchersammlung füllt.

Doch schon 1835 endet die Tieck-Zeit, als der Romantiker, der als Prinzenberater am sächsischen Hof verkehrt, in offenen Konflikt mit den Jungdeutschen gerät. Heine, zunächst glühender Tieck-Verehrer, ruft zur Demontage auf. Als zuerst Tiecks Frau Amalie, dann die Tochter Dorothea stirbt, flüchtet sich der Autor in einen Umzug, dem bald ein zweiter folgt, zurück in die Heimatstadt Berlin, wo der kunstaffine König Friedrich Wilhelm IV. Dichter und Intellektuelle um sich sammelt. Der alternde Romantiker liefert noch Buchenswertes: Als Shakespeare-Experte inszeniert er den „Sommertraum“, zum Mendelssohn die Musik komponiert, aber nach dem bis heute empfehlenswerten Renaissance-Roman „Vittoria Accorombona“, der aus den „Starke Frauen“-Büchern der damals jüngeren Generation herausragt, kommt textlich nicht mehr viel.

Ein Forschungsprojekt an der Universität Wien gilt einem in allen Aspekten spannenden, teilweise auch kuriosen Tieck-Mysterium: der Rekonstruktion seiner riesigen Büchersammlung, die sich neben der altdeutschen Literatur zentral dem elisabethanischen Zeitalter Englands und dem spanischen Siglo de Oro widmete, einer Privatbibliothek, die drei Jahre vor Tiecks Tod in Berlin versteigert wurde (nachdem ein größerer Skandal gerade noch vermieden werden konnte, denn als der Autor die Kollektion verkaufte, gehörte sie ihm gar nicht mehr ...), und zwar nicht in alle Winde, aber auf viele Bibliotheken – darunter maßgeblich die ÖNB in Wien und die British Library in London – verstreut ist. Darin befanden sich nicht nur große Kostbarkeiten, sondern auch Marginalien, die die Bücher, praxeologisch betrachtet, zu einem integralen Teil von Tiecks poetisch-wissenschaftlichem Sprachhandeln machten. Wer alles darüber erfahren will, muss sich noch zwei bis drei Jahre gedulden, doch das Verzeichnis ist seit Kurzem online zugänglich: <https://tieck-bibliothek.univie.ac.at>.

Trinkt man auf Göttingens Weender Straße Kaffee, dann bemerkt man eine Tafel, die an die Studentenwohnung des späteren Romantikers erinnert; in Dresden schmückt ein Relief die Wand eines mächtigen Gebäudes, an dessen Stelle früher das Haus stand, in dem der Mann über zwei Jahrzehnte lebte; in Berlin pflegt der Senat, wie so viele andere, schlecht und recht ein Ehrengrab auf einem Kreuzberger Friedhof, wo Tieck 1853 unter großer Anteilnahme des Hofes und der gelehrten Prominenz beigesetzt wurde. Mehr ist nicht geblieben; das Geburtshaus wick der DDR-Wohnbebauung auf der „Fischerinsel“, die vielen Kurzzeitdomizile des reisefreudigen Dichters sind zumeist unbekannt, und das Schloss Ziebingen, wo er lange als Gast eines Freundes mit Frau und Kindern lebte (und von wo er 1819 die zugehörige Grafentochter als künftige Lebensgefährtin mitnahm), liegt jenseits der Grenze in Polen und rückt erst allmählich wieder ins Bewusstsein. An der Stelle des letzten Wohnsitzes aber, auf der Friedrichstraße, steht heute, nahe dem Checkpoint Charlie, ein besonders trostloses Beispiel Westberliner Supermarktarchitektur. Vielleicht ist es das: dass kaum Lebensspuren im öffentlichen Raum verblieben, weshalb Tieck der große Unbekannte unter den Kanonikern der Goethezeit wurde. In dem Haus, das der König dem Dichter gleich beim Park von Sanssouci zur Verfügung stellte, damit er den Sommer in Potsdam verbringen konnte, einst „Villa Tieck“ genannt, logiert heute eine Kita, die von dem einstigen Bewohner nichts ahnt. Tieck ist also tot. Tot für immer? Wer weiß. Wenn wir die Prost'sche Hoffnung auf die Unsterblichkeit von Autoren und Autorinnen ernst nehmen, ist seine Wiederauferstehung nicht völlig unwahrscheinlich.

Achim Höller lehrt Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Wien.

**A**ls George Lucas sich 1981 in den Kopf setzte, mit dem peitschenschwingenden Archäologen Indiana Jones eine Wiederbelebung alter Abenteuerfilme ins Kino zu bringen, waren seit der Glanzzeit dieses Kinogenres vier Jahrzehnte vergangen. Mittlerweile liegt die Premiere des ersten „Indiana Jones“-Films genauso lange zurück. Und da gerade an diesem Donnerstag beim Filmfestival in Cannes der nunmehr fünfte Teil der Reihe („Indiana Jones und das Rad des Schicksals“) einem Publikum vorgestellt wurde, das Harrison Ford abermals in der Hauptrolle bestaunen durfte, lohnt ein Blick zurück auf die Anfänge. Oder kürzer gefragt: Ist „Jäger des verlorenen Schatzes“ nach vierzig Jahren so angestaubt, wie Lucas die Vorbilder des Genres vorgekommen sein mögen?

Beim abermaligen Ansehen zerstreuen schon die ersten Bilder des Films diese Bedenken: Es ist das Jahr 1936, Männer schleichen durch den Urwald, ihre Körper sind zwischen den Baumstämmen nur als schattige Silhouetten erkennbar, der Held schon hier mit dem Hut markiert, der später sein Markenzeichen werden soll. All das spielt mit den Tropen der Genreklassiker, macht Indiana Jones zu einer modernen Version der britischen Roman- und Filmfigur Allan Quatermain. Und es ist nicht die einzige britische Anleihe, die hier zugrunde liegt. Als Lucas seinem Freund Steven Spielberg das Konzept für „Indiana Jones“ vorstellte, soll dieser amüsiert festgestellt haben: „Das ist wie James Bond, nur ohne das technische Spielzeug.“ Und damit war Spielberg als Regisseur an Bord, denn auch die Arbeit an einem Agentenfilm hätte er damals nicht ausgeschlagen. Er zieht „Jäger des verlorenen Schatzes“ nach ähnlichem Muster auf wie die Filme über den britischen Geheimagenten mit der Lizenz zum Töten: ein Anfang, der mitten ins Geschehen springt und so viel Tempo vorlegt, dass er



Retrospektive:  
„Jäger des verlorenen Schatzes“

## Giftpfeile und Gold

Wie James Bond, nur ohne Technik:  
Steven Spielberg machte Indiana Jones zu einem unsterblichen Helden.



Nur echt mit Hut: Harrison Ford als Indiana Jones

Foto AKG

kaum Zeit zum Atmen lässt, nur um den Einsatz von da an kontinuierlich zu steigern. Spielberg beginnt seinen Abenteuerfilm also mit einer halbschweren Verfolgungsjagd im südamerikanischen Dschungel, die Männer sind schon bald nicht mehr nur Silhouetten, sie kämpfen sich durchs Dickicht. Macheten legen den überwucherten Eingang eines alten Tempels frei, der Archäologe Jones muss Giftpfeile und Tret-

fallen ausweichen, die angespitzte Gitter niedersausen lassen, um einen sagemunwobenen Goldschatz zu entwenden.

Harrison Ford, der damals bereits in zwei „Star Wars“-Filmen als Han Solo seine Qualifizierung für den draufgängerischen Helden unter Beweis gestellt hatte, verlegt sich hier aufs Raue, wirkt fast schon so wortkarg wie einst Gary Cooper. Seine wenigen Sätze macht Ford durch Körperarbeit

wett. Einmal leuchten Emotionen auf, wenn Jones mit dem (vermeintlichen) Tod seiner Komplizin Marian konfrontiert wird. Das Drehbuch trägt ihm auf zu tun, was auch Cooper getan hätte: Er setzt sich mit einer Flasche Schnaps in eine Bar. Er trinkt und schweigt, sein Blick aber nimmt die mürrische Wehmut eines verlassenen Bulldoggen-Welpen an. Der Grund seiner Verzweiflung, die kluge Marian (Karen Allen), der er seine Gefühle

nicht gestehen konnte, ist ein weiterer Pluspunkt dieses Films. Später mangelte es Jones an Frauen solchen Formats. Im „Tempel des Todes“ musste sich Kate Capshaw aufs Kreischen beschränken, Alison Doody konnte im dritten Teil dann immerhin eine kompetente Nazi-Gegenspielerin zu Jones auf der Suche nach dem heiligen Gral mimen, aber keine von ihnen kam an Allens trinkfeste Barbesitzerin aus Nepal heran, die Hitlers Agenten auch mal ein Flugzeug entwendet und wusste, wie man mit einer Waffe umgeht.

Der amerikanische Filmkritiker Harlan Ellison pries „Jäger des verlorenen Schatzes“ kurz nach dessen Premiere als einen Höhepunkt in Spielbergs Schaffen und ordnete ihn als Pop-Meisterwerk ein, das mit eigener Stimme und Ehrfurcht vor dem Genre überzeuge. Diese eigene Tonart schlug Spielberg früh an; schon erste Fernsehproduktionen tragen seine Regie-Handschrift. Das zeigt sich zum Beispiel 1971 in der ersten Folge der Krimiserie „Columbo“, für die Spielberg aus dem fast quadratischen 4:3-Fernsehformat größtmögliche Raumentiefe herausholt, indem er Darsteller in manchen Szenen sowohl Vorder- als auch Hintergrund im Bildaufbau beibehalten lässt – maximale Information bei minimalem Szenen- und Zeitaufwand. Eine Technik, die sich auch in „Jäger des verlorenen Schatzes“ wiederfindet. Das Entfalten einer Schatzkarte inszeniert Spielberg so, dass sowohl Indiana Jones' Hände, die die Karte halten, als auch die geriergen Blicke der Expeditionsteilnehmer im Bild zu sehen sind. Der Konflikt deutet sich schon an, setzt die nächsten Szenen unter Spannung. Und wenn Indiana Jones dann die Peitsche hervorholt, um das diebische Vorhaben seiner Mitstreiter zu unterbinden, ist man plötzlich wieder vierzehn Jahre alt und will nach dem Ende des Films die Abenteuerromane hervorholen – oder demnächst ins Kino gehen. MARIA WIESNER