

Entäußerung ins Andere, die vor allem Theater und Kunst bereitstellen. Sie kann verhindern, daß aus lebendiger Vermittlung doch wieder Verfestigung und Erstarrung werden: kein rechtes Leben ohne Theaterspiel.

Martina Wagner-Egelhaaf

Verque(e)r und ungereimt.

Zum Verhältnis von Gesetz, Geschlecht und Gedicht
in Tiecks *Vittoria Accorombona* (1840)

Tiecks letzter, 1840 veröffentlichter Roman *Vittoria Accorombona* steht, obwohl in seiner Zeit recht erfolgreich, nicht gerade im Zentrum gemainistisch-literaturwissenschaftlicher Aufmerksamkeit. Der Reclam-Verlag hat seine 1973 von William J. Lillyman herausgegebene Ausgabe mangels Käuferinteresses aus dem Programm genommen. Achim Höllers Forschungsbericht verzeichnet lediglich drei Aufsätze und eine Dissertation, die sich in den letzten achtzehn Jahren, wenn auch nicht in jedem Fall ausschließlich, aber doch explizit der *Vittoria Accorombona* gewidmet haben.¹ Möglicherweise spielt bei der nicht gerade leidenschaftlichen literaturwissenschaftlichen Rezeption eine Rolle, dass es sich bei dem Roman um einen in den Grundzügen vorgegebenen historischen Stoff handelt, der bereits in einem Schauspiel von 1612 von John Webster unter dem Titel *The White Devil, or Vittoria Corombona* gestaltet wurde. Tieck bezieht sich in seinem Vorwort auf Webster, gegen dessen „Verleumdung“ der Vittoria-Figur als Teufeln er sich wendet, sowie eine ganze Reihe weiterer, historischer Quellen.² Er habe sich „erlaubt, mit seinen Mitreihern die Lücken dieser sonderbaren Geschichte auszufüllen und das Dunkel derselben mit poetischen Lichtern aufzuhellen“ (S. 529f.). Tatsächlich – die *Vittoria Accorombona* ist eine sonderbare, nicht leicht auf einen Nenner zu bringende Geschichte. Bevor im Folgenden versucht wird, dieser Sonderbarkeit nachzugehen, soll ein kurzer Blick auf die literaturhistorische Verortung des Romans geworfen werden.

In seinem Buch *Ludwig Tieck. Studien zur Konzeption und Praxis romantischer Poesie* von 1978 zitiert Ernst Ribbat mit nur zögerlicher Zustimmung Friedrich Gundolf, der *Vittoria Accorombona* als „vielleicht den ers-

¹ Vgl. Achim Höller: Ludwig Tieck. Ein kurzer Forschungsbericht seit 1985. In: *Attenäum. Jahrbuch für Romanistik* 13 (2003), S. 93-129, Anm. 83, 88, 145.

² Vgl. Ludwig Tieck: *Vittoria Accorombona*. Ein Roman in fünf Büchern. In: Ders.: *Schriften in zwölf Bänden*. Hg. Manfred Frank u.a. Bd. 12: *Schriften 1836-1852*. Hg. Uwe Schwelkert, Frankfurt a.M. 1986, S. 527-855, S. 1241-1357, S. 529 (Nachweise aus dieser Ausgabe künftig im fortlaufenden Text).

ten deutschen historischen Roman bezeichnet hatte, und relativiert diese allzu eindeutige Zuordnung, wenn er feststellt, es mangle „dem Werk ein deutlich erkennbarer Kontext gattung- und stilgeschichtlicher Art.“⁴³ Gleichwohl verweist er auf die „von Tieck erlebte Geschichte mit ihren scharfen Umbrüchen in der Zeit der Revolutionskriege, der napoleonischen Herrschaft, der Befreiungskämpfe, der Restauration und der Juli-revolution“, die in *Vittoria Accorombona* zur „strukturbildenden Kraft“⁴⁴ würden. In diesem Roman habe „Tieck seine eigene Situation vergegenwärtigt und zur Repräsentanz zu erheben versucht für die Unvereinbarkeit des Schönen mit den zerstörerischen Konflikten der neuzeitlichen Geschichte [...]“⁴⁵ Allein die Dichtung sei im Roman von dieser pessimistischen Relativierung ausgenommen, weil sie gerade aus der „Erfahrung der Negativität des Daseins“⁴⁶ ihre „Potenz“⁴⁷ beziehe. Italo Michele Battarano sieht in einem Aufsatz von 1994 „das in der Renaissance entstandene Weltbild der Moderne, ein am Subjekt orientiertes Menschen-, Welt- und Kunstverständnis, in seinen positiven und problematischen Seiten“⁴⁸ als das Hauptthema des Romans. Detlef Kremer hingegen interpretiert *Vittoria Accorombona* als „eine libertäre Kritik gesellschaftlicher Zwangsmoral und ein ebenso libertäres Lob auf individuelle Freizügigkeit, Amoralität und sinnlichen Genuss“.⁴⁹ Während Uwe Schweikert die Aufnahme (schauer-)romantischer Bilder als Indiz „einer werkgeschichtlichen Einheit“¹⁰ wertet, die das Tieck'sche Frühwerk mit dem Spätwerk verbindet, betont Kremer gerade den Bruch zwischen den frü-

³ Ernst Ribbat: *Ludwig Tieck. Studien zur Konzeption und Praxis romantischer Poesie*. Kronberg/Ts. 1978, S. 230; zu Gundolf vgl. S. 229.

⁴ Ebd., S. 230.

⁵ Ebd., S. 234.

⁶ Ebd., S. 234; vgl. S. 233.

⁷ Ebd., S. 232.

⁸ Italo Michele Battarano: „Ludwig Tiecks Spätroman, Vittoria Accorombona“. In: *Romantik und Renaissance. Die Rezeption der italienischen Renaissance in der deutschen Romantik*. Hg. Silvio Vietta. Stuttgart/Weimar 1994, S. 199.

⁹ Detlef Kremer: *Romantik. Lehrbuch Germanistik*. Stuttgart/Weimar 2003, S. 155. Diese Einschätzung ist ein wenig missverständlich. Libertinage ist nicht das zentrale Thema des Romans; es geht nicht um libertäre Verhaltensweisen als solche und als Selbstzweck. Mit Vittoria Accorombona und ihrem späteren Ehemann, Graf Bracciano, werden lediglich zwei Figuren vorgeführt, die als Repräsentanten ‚wahrer Weiblichkeit‘ und ‚wahrer Männlichkeit‘ über den Grenzen und Moravorstellungen der Gesellschaft stehen.

¹⁰ Schweikert: „Vittoria Accorombona“ (Kommentar) [Ann. 2], S. 1241-1357, S. 1327.

heren Schriften und dem in *Vittoria Accorombona* verkörperten Spätwerk. Kremer liest den Roman als arrangiertes „Selbst-Zitat einer romantischen Tradition von deutlich jenseits der Romantik“, das „weit mehr mit der realistischen Prosa des 19. Jahrhunderts zu tun“¹¹ habe als mit Tiecks romantischem Frühwerk. So viel zu einer ersten, notwendigerweise unvollständigen forschungsgeschichtlichen Einordnung des Romans.

Die folgende Lektüre unternimmt es, drei von der Forschung bislang nur unzureichend perspektivierte Bedeutungskomplexe genauer in den Blick zu nehmen und in ihrer wechselseitigen Verschränkung zu erfassen. Es geht um die Relation von Gesetz bzw. Gesetzlosigkeit, Geschlechterdiskurs und poetologischer Reflexion, die – das ist die These dieses Beitrags – in ihrer wechselseitigen Aufeinanderbezogenheit die innere Grammatik dieses sonderbaren Textes zur Darstellung bringen.

Das Gesetz der Gesetzlosigkeit

Die Geschichte der Vittoria Accorombona spielt im Italien der Spätrenaissance, genauer in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, einer Zeit, in der Florenz unter der Herrschaft der jüngeren Linie des Hauses Medici stand und die Päpste Gregor XIII. und Sixtus V. den Kirchenstaat in Rom regierten. Damit sind bereits zwei Machtzentren genannt, von denen ein vielfach verzweigtes Netz von Abhängigkeiten und Intrigen ausgeht. Die politischen Verhältnisse sind instabil, die Gesetze haben keine Gültigkeit mehr, weil sich die Mächtigen, die für ihre Einhaltung und Verteidigung zuständig wären, selbst nicht daran gebunden fühlen (vgl. S. 688). Das ganze im Niedergang befindliche Staatswesen wird bedroht von Räuberbanden und Banditen, die sich in den Wäldern und im Gebirge außerhalb Roms aufhalten. Die im Mittelpunkt des Romans stehende Familie Accoromboni ist von dieser labilen Situation in besonderer Weise betroffen. Da ihr das männliche Familienoberhaupt fehlt und sie überdies einen sich hinziehenden Prozess zu verlieren droht, muss sie sich in den Schutz und die Abhängigkeit von Mächtigen begeben. Die Romanhandlung bzw. die erzählte Geschichte (Geschichte im doppelten Wortsinn) wird also getragen von einem Geflecht unsicherer und undurchschaubarer Wechselbeziehungen. Die Hauptfigur des Romans ist die schöne, kluge, edle Tochter Vittoria, die, von Männern

¹¹ Kremer: *Romantik* [Ann. 9], S. 155.

begehrt, versucht, ihre geistige und körperliche Unabhängigkeit zu wahren, und letztlich doch zum Opfer der politischen Verhältnisse wird.

Grundlinien der den Roman tragenden ‚inneren Grammatik‘ lassen sich aus einer zentralen Textstelle entwickeln, die auch Christlieb Julius Branß, der Breslauer Philosophieprofessor, in seiner enthusiastischen Rezension von Tiecks Roman als den „Schlüssel zu dem ganzen Buch“¹² bezeichnet. Im 4. Buch des Romans wird eine Gesellschaft vornehmer Gäste beschrieben, die sich im Hause Accoromboni in Rom versammelt hat und die politische Lage erörtert.

Unsre Freundin [gemeint ist Vittoria], sagte Bracciano, liebt es zu weilen, paradoxe Meinungen zu verteidigen. [...] So äußert sie ihre Freude darüber, daß der heilige Vater mit dem Piccolomini [einer der mächtigen Bandenführer], als wenn dieser Neapel oder Florenz selber wäre, einen Frieden abschließen muß, daß ein ehrwürdiger Kardinal sich dem Geschäfte unterzieht, und daß wir alle, wenn wir leben und gedeihen sollen, die Obermacht eines Piccolomini oder Sciarra anerkennen müssen.

Und doch beschuldigt sie uns, fuhr Farnese fort, daß wir diese Banden erschaffen haben, daß sie in unserm Solde stehn, und daß wir gleichwohl von ihnen abhängig sein sollen.

Meine Meinung ist nur, erwiderte Vittoria mit Lebhaftigkeit, daß diese Empörer, Verbannte, Räuber und von der Gesellschaft Ausgestoßene bei unserer Verwirrung notwendig, ja daß sie eine Wohltat zu nennen sind. So wie fast alle Gesetze bei uns ihre Kraft verloren haben, wie jeder tut, was er will, wie der Mächtige jedes Gelüste befriedigen kann, wie keiner ihm widersprechen darf, so frage ich nur: was würde aus uns hier werden, wenn diese Verbannten, die zu einer großen selbstständigen Macht angewachsen sind, nicht einigermassen diese Willkür hemmen und zügeln? Alle diese furchtbaren Menschen sind freilich dem Gesetz verfallen: dies ist aber so schwach und ohnmächtig, daß es die Straffälligen nicht ergreifen und festhalten kann. Sie sind also die kräftigeren Naturen, die freien, selbstständigen, dem schwanken den Staate mit seinen zagenden Anstalten gegenüber. Sie sagen also durch ihren öffentlichen Austritt dreist und öffentlich: das Wesen, welches ihr einen Staat nennen wollt, erklären wir für untergegangen; hier in den Feldern, Bergen und Wäldern bilden wir

¹² „Ludwig Tieck und sein neuester Roman. Von Dr. Branß, Professor der Philosophie an der Universität Breslau“. Abgedruckt in: Tieck: *Vittoria Accoromboni* [Anm. 2], S. 1300-1320, S. 1319.

vorläufig den echten, wahren Staat, auf Freiheit gegründet, im Widerspruch aller jener quälenden, engherzigen Hemmungen und unverständigen Bedingungen, die ihr Gesetze nennen wollt! Alles, was sich losreißen kann, was der Freiheit genießen will, kommt zu uns; und früher oder später muß unsere Gesinnung die im Lande herrschende sein, aus unserer Kraft muß sich neue Verfassungen, ein besseres Vaterland entwickeln, und die schlimmen Räuber, die engherzigen, klügglich Eigennützigten, die zaghaften Egoisten sitzen, von uns verbannt, hinter ihren morschen Mauern und wurmstüchigen Gesetzen, an welche sie selber nicht mehr glauben. Wahlich, nach dem, was wir hier erleben, liefern wir eine Erklärung zum ersten Buch des großen Paduaners, unsers Livius, dessen beginnende Erzählung manche Zweifler für eine Fabel haben erklären wollen. Scharen solcher Verbannten und selbstständigen Männer haben das starke Rom gegründet, aus diesem Blut und Stamme sind die Weltherrscher entsprossen, die ihre Gesetze und ihren Willen über den Erdkreis trugen. [...]

Es ist etwas Wahres in dieser ziemlich poetischen Schilderung, bemerkte Farnese [...]. (S. 717ff.)

Der ganze Roman ist durchzogen von Bezugnahmen auf das schwache, nicht mehr verbindliche Gesetz, auf Prozesse, die sich, ohne dass man es nachvollziehen könnte, unvermittelt zum Guten oder zum Schlechten wenden. Das Gesetz ist unberechenbar geworden. Weil die Machthaber und staatlichen Repräsentanten die Gesetze nicht mehr ernst nehmen und gleichsam die Differenz von Geist und Buchstabe des Gesetzes sinnfällig werden lassen, erscheinen diejenigen als gerechtfertigt, die sich außerhalb des Gesetzes stellen. Auf sie gründet sich die Hoffnung auf Erneuerung der Gesetzeskraft, die darin bestünde, Buchstabe und Geist wieder zusammenzuführen. Das Gesetz, dies erkennt Vittoria klar, bedarf der Transparenz, um wirksam zu sein; es darf nicht der Willkür der Mächtigen verfallen, vielmehr müssen sich diese ihm unterordnen. Nur wenn sich die Mächtigen dem Gesetz beugen, ist auch ihre Macht garantiert und legitimiert. Der Gipfel der Gesetzlosigkeit bzw. der paradoxalen Gesetzslage scheint erreicht, als die staatliche Macht Verhandlungen mit den außerhalb des Gesetzes stehenden „Empörern, Räubern und Mördern“ (S. 716) aufnimmt und im 5. Buch sogar Überlegungen angestellt werden, die Outlaws zur Niederschlagung innerer Unruhen heranzuziehen (vgl. S. 791). Die oben ausführlich zitierte Passage zeigt, dass Vittoria die Dialektik des Gesetzes scharfsinnig durchschaut. Jede Setzung des Gesetzes konstituiert nicht nur sein Innen, sondern glei-

chernaßen sein Außen. Einen ähnlichen Gedanken formuliert Walter Benjamin in seinem Essay „Zur Kritik der Gewalt“ von 1920, indem er, Hermann Cohen zitierend, festhält, dass es die „Ordnungen [des Rechts] selbst sind, welche dieses Herausstreten, diesen Abfall zu veranlassen und herbeizuführen scheinen.“¹³ Rechtssetzung ist, so Benjamin, immer mit Gewalt verbunden, insofern das, was als Recht eingesetzt wird, zu seiner Einhaltung Gewalt legitimiert.¹⁴ Diese Gewalt kommt nicht zum Einsatz, wenn das Gesetz respektiert wird; sie ist jedoch als Begründung des Gesetzes latent vorhanden. In *Vittoria Accorombona*, wo das Gesetz seine Verbindlichkeit verloren hat, bricht sie allenthalben auf.¹⁵ Gerade weil sich niemand mehr an das Gesetz hält, muss die es konstituierende Gewalt offen zum Einsatz kommen, um zu erzwingen, was nicht mehr durch das Gesetz reguliert wird. Die Gewalt ist auf beiden Seiten: auf der Seite der Gesetzesbrecher ebenso wie auf Seiten deren, die, aufrichtig oder nicht, für seine Durchsetzung kämpfen. So endet der Roman in einer breit ausgefalteten Szene eskalierender Gewalt, mittels derer der Mord an Vittoria seitens der staatlichen Gerechtigkeit gerächt wird. Vittoria hingegen erkennt in dem zitierten Gespräch die gesetzgebende resp. gesetzerneuernde Macht des vom gültigen Gesetz ausgeschlossenen Außen, genauso wie nach dem Bericht des Livius die Gründung des römischen Staates auf die Einrichtung eines Asyls auf dem Kapitol zurückzuführen ist, d.h. auf die Ansiedlung von Fremden, das Hereinholen des Außen in das Innen.

¹³ Walter Benjamin: „Zur Kritik der Gewalt“. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem. Hg. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Bd. II.1: *Aufsätze, Essays, Vorträge*, Frankfurt a.M. 1991, S. 179-203, S. 199.

¹⁴ Vgl. Ebd., S. 197f.

¹⁵ In seinem Nachwort zur Reclam-Ausgabe der *Vittoria Accorombona* von 1973 weist W. J. Lillyman darauf hin, dass sich Papst Sixtus, indem er der Gewalt der Adligen ein Ende zu setzen versucht, ihrer Mittel bedient (S. 389-415, S. 408). Rita Morrien liest den Roman mit René Girard, der in *Das Heilige und die Gewalt* die These vertritt, dass am Anfang der Gesellschaft die Gewalt steht. Mit Girard interpretiert Morrien Vittorias Ermordung als Opferung eines Sündenbocks, die von Zeit zu Zeit erforderlich ist, um das Funktionieren der gesellschaftlichen Ordnung aufrecht zu erhalten. Vgl. Rita Morrien: „O du ewige, unbegreifliche Schönheit [...] wie roh gehen auch mit dir die Menschen um“. Die Poesie der Gewalt in Ludwig Tiecks *Vittoria Accorombona* (1840)“. In: *Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft für die klassisch-romantische Zeit* 60 (2000), S. 147-162, insbes. S. 149f., S. 160.

Geschlechter-Gesetze

Solche paradoxen Ansichten, wie sie Vittoria im Hinblick auf die Gesetzskraft der Gesetzlosigkeit formuliert, kann nur eine Frau vertreten: „Unstre Freundin, sagte Bracciano, liebt es zuwelen, paradoxe Meinungen zu verteidigen“ (S. 717). Tatsächlich ist die Darstellung der unverbindlich gewordenen Rechtsverhältnisse, die sich über den juristischen Bereich hinaus auch als eine auf die Gesetze und Grenzziehungen der symbolischen Ordnung selbst gerichtete kritische Reflexion lesen lässt, mit einem den Roman durchziehenden Geschlechterdiskurs verbunden. So heißt es gleich zu Beginn des Romans, dass Vittorias Vater

[...] in Rom ein angesehener Rechtsgelehrter gewesen [war], der für die Großen, so wie den Staat die wichtigsten Angelegenheiten verwalte, bedeutende Prozesse mit Ehren geführt und gewonnen hatte. Schon dessen Vater hatte als Rechtsgelehrter die Liebe und Achtung der Römer gewonnen und beide Männer standen in vielfachem Verkehr mit Fürsten, den Patriziern und den berühmten Gelehrten und Schriftstellern in allen italienischen Staaten. (S. 531)

Das Porträt des Vaters markiert eine Position, in der Geist und Buchstabe des Gesetzes übereinstimmen und diese Übereinstimmung das geordnete Zusammenleben der Menschen regelt. Als Mediator des Rechts stand Vittorias Vater nicht nur „in vielfachem Verkehr“ mit der politischen Welt der Fürsten, sondern ebenfalls mit der schöngeistigen Welt der Gelehrten und Schriftsteller. Doch nun ist der Vertreter des väterlichen Gesetzes tot, und die Verhältnisse sind aus dem Lot. Die Mutter, „eine edle Römerin von hoher Gestalt“ (S. 531) nimmt die Position des Familienoberhauptes ein. Vielleicht ist es nicht ohne Bedeutung, an dieser Stelle in Erinnerung zu rufen, dass Rom, an dessen Frühzeit Vittoria mit dem Verweis auf Livius erinnerte, eine etruskische Vorgeschichte hat und gerade die etruskische Kultur durch eine starke Stellung der Frau bestimmt ist. Johann Jakob Bachofen hat daher bei den Etruskern den Prototyp einer mutterrechtlichen Kultur gesehen.¹⁶ Die Mutter ist denn auch eine würdige Patriarchin: „eine edle Römerin von hoher Gestalt, [...] die beseelende Kraft des Hauses, denn ihre mächtige Gegenwart gebot allen Bekannten und Fremden Ehrfurcht. Sie war stolz auf ihre edle Abkunft, so wie auf ihre Kinder“ (S. 531). Mit den Söhnen der Familie

¹⁶ Vgl. Karl Christ: *Das römische Weltreich. Aufstieg und Zerfall einer antiken Großmacht*. München 1981, S. 10, S. 12.

Accoromboni ist freilich, wie sich rasch zeigt, kein Staat zu machen: Der älteste Sohn Octavio, einst die Hoffnung der Mutter, ist Geistlicher geworden und gerät zunehmend in das Geflecht politischer Parteilbildung, die ihn gegen die eigene Familie Position beziehen lässt. Der zweite Sohn Marcello hält es mit denen, die außerhalb des Gesetzes „im Gebirge“ leben. Von ihm wird gesagt, dass er „wild und unbändig“ sei, sich weigere, der Mutter „Rechnenschaft“ über sein Tun „abzuliegen“, weil er „sich zu erniedrigen glaubte, wenn er einem Weibe gehorchte“ (S. 532). Der jüngste Sohn, Flaminio, ist von ganz anderer Art: „schmiegsam, fein gebaut, zart in seinem Wesen, fast mädchenhaft, ein verehrender Diener seiner Mutter, deren Wink und Blick ihm Gebote waren“ (S. 532). Dass er „so gar nicht zum Manne werden“ (S. 651) will, wird der Mutter im Fortgang des Romans immer wieder großen Kummer bereiten. Dieses Familienporträt indessen wird überstrahlt vom Bild der Tochter:

Diese Vittoria glänzte wie ein Wunder, oder wie eines jener Bilder aus der alten Zeit, die der entzückte Beschauer, einmal gesehen, niemals wieder vergessen kann. Kaum in das siebenzehnte Jahrhundert, war sie fast schon so groß wie ihre Mutter, ihr Antlitz war blaß und nur mit leichter Röte gefärbt, die oft, bei selbst schwacher Bewegung des Gemütes völlig entflo, oder sich, schnell wechselnd, so seltsam erhöhte, daß sie dann als ein anderes, dem vorigen fast unähnliches Wesen erschien. Ihr zart geformter Mund glühte in rubinroter Farbe; sein Lächeln unendlich erfreuend, sein Zünnen oder Schmollen erschreckend. Die längliche, sanft gekrümmte Nase hatte den edelsten Charakter im Oval des schönen Antlitzes, und die Augenbrauen fein gezogen, dunkelschwarz, belebten den Ausdruck des feurigen Auges. Ihr Haar war dunkel, und hatte im Lichte Purpurschimmer, es floß geteigelt über Nacken und Schulter: saß sie nachdenkend, die langen schneeweißen Finger in die Fülle des Haares halb vergraben, so hätte Tizian kein holderes Modell zu seinem schönsten Bildnisse antreffen können. (S. 532f.)

Die Tatsache, dass Vittoria hier so offen als Bild beschrieben wird, als ein Bild, das sich im Blick des „entzückte[n] Beschauers“ erst Zug um Zug aufbaut¹⁷, ist nicht nur hinsichtlich der den Text konstituierenden

¹⁷ In ihrer immer noch so grundlegenden wie verdienstvollen Studie *Die imaginierte Weiblichkeit* schreibt Silvia Bovenschen: „Die weibliche ‚Natur‘ wird [...] einerseits zur Trägerin der ideellen männlichen Harmonie- und Einheitssehnsüchte stillisiert, andererseits schließt ihre Definition das Gebot der Unterwer-

Geschlechtergrammatik aufschlussreich, sondern verweist auch auf den offensichtlichen Konstruktionscharakter dieser Kunstfigur, deren überlegene Natürlichkeit der beschauende Erzähler gerade zu behaupten sucht. Die Widerspiegelung von Vittorias Gemütsbewegungen in ihrem Mienenspiel lässt sie als ideale Verkörperung jener Übereinstimmung von außen und innen erscheinen, die auch in der Repräsentanz der väterlichen Gesetzesposition anzutreffen ist. Vor dem Hintergrund feministischer Theoriebildung ist die in Vittoria Accorombona gezeichnete ideale Weiblichkeitsimago eine, wie Judith Butler dies im Rekurs auf Luce Irigaray beschrieben hat, Weiblichkeit die „in zwei Modalitäten“ auftritt: „erstens als ein metaphysisches Konzept, das dem Phallogozentrismus dienlich ist, und zweitens als eine unbegründete Figur, besorgniserregend spekulativ“¹⁸, die ein Außen der diskursiven Ordnung bezeichnet und besetzt.¹⁹ Denn so sehr die schöne Vittoria als weibliches Idealbild gezeichnet ist, wirft ihr die Mutter doch „Unnatur“ vor: Vittoria verkündet nämlich, dass sie niemals heiraten werde, da sie „ein Grauen vor allen Männern empfinde, wenn [sic] den Gedanken fasse, daß [sic] ihnen angehören, daß [sic] ihnen mit [ihrem] ganzen Wesen [sic] aufopfern soll[ic]“ (S. 547). Während die Mutter die Geschlechterordnung verteidigt, indem sie behauptet, der Mann müsse über der Frau stehen, setzt Vittoria, die auch mehrfach Virginia (vgl. S. 529, S. 654, S. 744) genannt wird²⁰, dage-

fung und des Stillhaltens ein“ (Silvia Bovenschen: *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturengeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*. Frankfurt a.M. 1979, S. 32). Und: „Die Frau ist als Verkörperung der Natureinheit das, was der Mann im Kunstwerk erst wiederherzustellen sucht“ (S. 36). Dass und inwiefern die Frau als schönes Bild immer schon ihre Stellung und letztlich ihren Tod zugunsten der Selbsternächtigung des männlichen Künstlers verkörpert, hat Elisabeth Bronfen in ihrem Buch *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Aesthetik*. Deutsch von Thomas Lindquist. München 1994 dargestellt. Vittorias Bildcharakter kommt auch im Titel von Robert Merles Romanfassung des Stoffes aus dem Jahr 1987 *L'Idole* zum Ausdruck. (Wie schon Tieck unternimmt es auch Merle, das bei Webster gezeichnete Negativbild Vittorias als Dämonin ins Positive zu wenden. Vgl. Robert Merle: *Das Idol*. Deutsch von Brigitte Kautz. Berlin/Weimar 1991, S. 5.)

¹⁸ Judith Butler: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Aus dem Amerikanischen von Karin Wördemann. Berlin 1995, S. 74.

¹⁹ Ebd., S. 75.

²⁰ Die Virginia-Anspielung macht Vittorias Jungfräulichkeit zum Politikum und stellt einmal mehr einen Zusammenhang zwischen der den Roman *Vittoria*

gen, dass sie noch keinen Mann getroffen habe, der sich mit der Mutter vergleichen dürfe (vgl. S. 548). Das, was in Vittoria, die sich insbesondere vor den Nachstellungen des mächtigen Grafen Luigi Orsini hüten muss, nicht restlos in der patriarchalischen Wunschordnung aufgeht, findet in dieser Aussage von Tiecks Romanheldin seinen vorbildhaften matriarchalischen Index, der auf ein (im Blick auf die etruskische Vorgeschiedte Roms) prästatliches Außen verweist. Die Forschung hat wiederholt der Vermutung Ausdruck verliehen, Tiecks Vittoria-Figur sei durch das Frauenbild der Jungdeutschen und deren Emanzipationsideal motiviert²¹; in welcher radikaler Weise der Text aber, parallel gesetzt mit

Accorombona bestimmenden Gesetzes- und Geschlechtergrammatik her. Der Name 'Virginia' zitiert die römische Legende, derzufolge Verginia, die Tochter des Centurionen Verginius, in die Gewalt des Decemvirn Appius Claudius fiel und von ihrem Vater erdolcht wurde, weil dieser der Auffassung war, dass ihr Tod immer noch ihrer Schande vorzuziehen sei. Angeblich führte dieser Vorfall zur Absetzung des Decemvirats und zur Wiedererführung der Tribunen, „der traditionellen Anwälte des gemeinen Volkes gegen aristokratische Willkür“ (Michael Grant/John Hazel, „Verginia“, *Lexikon der antiken Mythen und Gestalten*. 4. Aufl. München 1986, S. 420f.). Damit wird die Jungfräulichkeit einer römischen Tochter zum Garant der patriarchalen politischen Rechtsordnung. Vgl. auch Sylvia Zimmernann: „Verginia“, *Meyer-Lexikon Antike*. Hg. Kai Brodersen/Bernhard Zimmermann. Stuttgart/Wien 2000, S. 630. Bezeichnenderweise ereignet sich Verginias Entführung zu einem Zeitpunkt, als ihr Vater „außerhalb der Stadt in einem Heerlager weilte“; als Verginius jedoch von der Entführung seiner Tochter hört, eilt er herbei und ersticht sie im Zentrum der Stadt, auf dem Forum. Die Tatsache, dass die unrechtmäßige Entführung „in der Stadt geschieht, während Verginias Vater als Repräsentant des Rechts ‚außerhalb‘ der Stadt weilt, jedoch „in der Stadt eilt, um durch die Tötung seiner Tochter die von Appius Claudius geplante Untat, nämlich Verginias Vergewaltigung, zu verhindern und – auf Kosten des jungfräulichen Mädchens – gleichsam zu überbieten, verweist einmal mehr auf die hybride Grenze der kulturell-symbolischen Ordnung, deren Innen von ihrem Außen und vice versa konstituiert wird und die einen äußerst labilen Bedeutungsraum schafft.

²¹ Vgl. Schweikert: *Kommentar* [Anm. 2], S. 1246, S. 1324. Vgl. Judith Purver: „Da dieses Unheil hat geschehen können, so spreche man nur nicht davon, daß wir besser und klüger geworden sind, als unsere Vorfahren“; Europäische Geschichte, Schriftsteller und Zeitgeist in Tiecks späten Prosawerken *Der Hexen-Sabbath* (1832) und *Vittoria Accorombona* (1840)“. *Deutschland und der europäische Zeitgeist. Kosmopolitische Dimensionen in der Literatur des Vormärz*. Hg. Martina Lauster. Bielefeld 1994, S. 195-214.

der Auflösung der staatlich-symbolischen Ordnung. Geschlechterpositionen zur Disposition stellt, ist noch nicht hinreichend gesehen worden.

Vittorias Bild konstituiert sich vor der Folie der *virago*, die in Gestalt der Margarethe von Parma im ersten Buch des Romans einen kurzen, aber Respekt gebietenden Auftritt hat.²² Über das Bild der *virago* schreibt Jacob Burckhardt in seiner *Kultur der Renaissance in Italien*: „Das ruhmvollste, was damals von den großen Italienerinnen gesagt wird, ist, daß sie einen männlichen Geist, ein männliches Gemüt hätten. Man braucht nur die völlig männliche Haltung der meisten Weiber in den Heldengedichten, zumal bei Boiardo und Ariosto zu beachten, um zu wissen, daß es sich hier um ein bestimmtes Ideal handelt. Der Titel einer *virago*, den unsere Zeit für ein sehr zweideutiges Kompliment hält, war damals reiner Ruhm [...]“²³ Bemerkenswert ist, dass hier nicht von einem allgemeinen, die Geschlechterrollen transzendierenden Ideal der Menschlichkeit die Rede ist, sondern der Mann resp. Männlichkeit das ideale Maß bildet, an dem sich die ruhmvollen italienischen Frauen messen dürfen. Tieck scheint die Frage nach der Weiblichkeit indessen ebenfalls umgetrieben zu haben; am 24. 7. 1840 schreibt er an Brannib:

Man hat so viel Unnützes und Freches über die Emanzipation der Weiber geschwatzt. Das Schicksal und der Charakter dieser Vittoria reißen sie auch aus den herkömmlichen conventionellen Formen; aber, nach meiner Ansicht, so wie es der *älteren Weiblichkeit* [Hervorhebung mwe], einem starken Gemüthe, erlaubt sein kann.²⁴

Echte Weiblichkeit' zeichnet sich also durch ein ‚starkes Gemüt‘ aus; ein Attribut, das ansonsten eher mit Männlichkeit in Verbindung gebracht wird. Von Vittoria wird im Roman denn auch gesagt, dass sie sich „unweiblich“ (S. 711) verhalte. Dagegen gibt es eine ganze Reihe von Männern, deren ‚Unmännlichkeit‘ betont wird. Neben Flaminio ist dies Vit-

²² Vgl. Tieck: *Vittoria Accorombona* [Anm. 2], S. 577f.: „Eine alte Frau trat in Begleitung eines jungen, sehr reich gekleideten Mannes, aus dem nahen Gebüsch. Sie war groß und stark, von männlichem Ausdruck und bräunlicher Farbe, an Kim und Oberlippe zeigte sich selbst ein leichtes Bärchen. Alle verbogenen sich ehrerbietig, standen still, und ließen die beiden Gestalten vorüber gehen [...]“.

²³ Jacob Burckhardt: *Kultur der Renaissance in Italien*. 2 Bde. 9. Aufl. Leipzig 1904, Bd. II, S. 115. Vgl. auch Tieck: *Vittoria Accorombona* [Anm. 2]. *Kommentar*, S. 1340.

²⁴ Zit. n. Tieck: *Vittoria Accorombona* [Anm. 2]. *Kommentar*, S. 1252.

torias Gatte Peretti (vgl. S. 616, S. 637), der von ihr und anderen wiederholt „Männchen“ (S. 675, S. 676, S. 712, S. 727) genannt wird; aber auch dem Dichter Tasso wird ‚fehlende Männlichkeit‘ (vgl. S. 598) attestiert. Die Männerfiguren erscheinen allesamt als problematisch. Man könnte geradezu von einer Krise der Männlichkeit in diesem Roman sprechen. Entweder handelt es sich bei den Männerfiguren um ‚wilde‘, ‚unbändige‘ Banditen, gewalttätige und machtgierige Adlige wie Luigi Orsini und seine Helfershelfer, hinterstübe und lüsterne Geistliche wie der mächtige Kardinal Farnese, oder aber um schwache, verweiblichte Gestalten, die nichts zu sagen haben. ‚Echte Männlichkeit‘ scheint tatsächlich nur in der Position des verstorbenen gesetzestreuen Vaters gegeben.

Allerdings scheinen wir im zentralen dritten Buch doch noch einem ‚richtigen‘ Mann zu begegnen, dem Herzog von Bracciano. In geradezu penetranter Weise häufen sich hier die Männlichkeitsbetuerungen: Bracciano wird geschildert als ‚bedeutender, großer und stark gebauter Mann‘ (vgl. S. 655) mit einem ‚sicheren Wesen‘ (vgl. S. 654) und einem ‚feurigen gebietenden Auge‘ (S. 655). „So habe ich doch wirklich einen wahren, wirklichen Mann gesehen“, sagt selbst Vittoria nach der ersten Begegnung (S. 676, vgl. S. 708).²⁵ In Bracciano hat Vittoria erkannt, so heißt es im Text, „was die Liebe ist, was die Göttlichkeit im Manne zu bedeuten hat“ (S. 710). In Bracciano scheint sie ihressgleichen gefunden zu haben. Diese Ebenbürtigkeit der beiden großen Geister²⁶ kommt in einer Szene zum Ausdruck, die sich unmittelbar an die zitierte paradoxe Gesetzes-Rede Vittorias anschließt:

Er [Bracciano] verweilte vor Vittoria, die ihm jetzt, beinahe so groß, wie er selbst, gegenüber stand, indem er ihre Hand faßte [...] Ihr denkt in allen Dingen groß [...]. Ja wohl solltet ihr eine Semiramis sein, um der starren kleintlichen Welt beukunden zu können, was das Herz und die Gesinnung eines großen Weibes vermögen. (S. 722)

²⁵ Geachtet wird „der stolze, durchaus männliche Bracciano“ (S. 692), heißt es im Text, von allen „wegen seiner männlichen Tugenden“ (S. 680).

²⁶ Bovenschen: *Imaginierte Weiblichkeit* [Ann. 17], S. 257, reflektiert „den Entwurf einer sich ergänzenden Verschiedenheit“, wie er etwa in Ernst Blochs Vision vom ‚hohen Paar‘ vorliegt (vgl. Ernst Bloch: Das hohe Paar. Ein altes Ehesymbol. In: *Sinn und Form* 7 [1955], S. 851-868), als aporetisch, insofern als er eine Aufhebung der Geschlechter impliziert bzw. deren geforderte Gleichheit am Maß des „kulturhistorischen Entwicklungsstands] der Männer“ messe.

Der im Roman mehrfach bemühte Vergleich mit Semiramis (vgl. auch S. 581f., S. 797) ist keineswegs zufällig: Semiramis ist der griechische Name der assyrischen Königin Schammuramat, die als Regentin ihres Reichs in die Geschichte eingegangen ist – allerdings nicht als Regentin eigenen Rechts, denn sie führte nur zeitweise die Herrschaft für ihren minderjährigen Sohn Adadnirari III. (810-782 v. Chr.).²⁷ Der Ebenbürtigkeit der beiden großen Gemüter, die sich als ‚ächte Weiblichkeit‘ und ‚wahre Männlichkeit‘ präsentieren, bleibt also eine Geschlechterdifferenz eingeschrieben. Sie besteht nicht nur darin, dass Vittoria nur „beinahe so groß“ ist wie Bracciano, sondern sie ist darüber hinaus durch eine unterschiedliche Haltung dem Gesetz gegenüber markiert. So sehr Vittoria ihr „Männchen“ Peretti verachtet und den ‚wahren‘ Mann Bracciano liebt, so standhaft weigert sie sich, dem Liebesbegehren des letzteren nachzugeben, so lange sie noch verheiratet ist. Sie ist gewillt, das Gesetz zu wahren²⁸, obwohl es für sie persönlich keine Gültigkeit hat, da sie niemals im körperlichen Sinn Perettis Gattin war, während es Bracciano mit dem Gesetz nicht so genau nimmt. Seine Überlegungen, gemeinsam zu fliehen, um an einem schönen Ort der Liebe zu leben, quittiert Vittoria mit Ironie.

Recht so, mein Liebster, sagte sie lachend; da geraten wir auf die rechte Bahn. Und so reiseten wir denn, und reiseten, Arm in Arm, in das Unendliche fort und fort, bis alle Vetern und Bassen weit, weit hinter uns lägen, und wir landeten dann an einer unbewohnten, unentdeckten Insel im stillen Ozean, ohne Menschen, höchstens mit einigen Affen bevölkert, Palmenwein, die süßesten Früchte, die herrlichsten Blumen, alles wüchse uns freiwillig entgegen [...] und so lebe ich fort und fort in Liebe mit meinem lieben Männchen [...]. (S. 741f.)

Die Vorstellung dieses gesetzlosen Liebesparadieses, die sich für kurze Zeit am Ende des Romans am Gardasee realisiert, lässt aus dem ‚ächten‘ Mannsbild unversehens ein „Männchen“ werden, insofern als hier ein kleingeistiges, in herkömmlichen Bahnen verlaufendes Liebesglück entworfen wird. Vittoria sieht dagegen sehr klar, dass sie als Frau keine Existenz außerhalb der Gesellschaft, ihrer Regeln und Gesetze hat. Als Figur

²⁷ N[orbert] Plackl: „Semiramis“. *Meyer-Lexikon Antike* [Ann. 20], S. 541. Die berühmten hängenden Gärten wurden Semiramis fälschlicherweise im 6. Jhd. v. Chr. zugeschrieben.

²⁸ Auch dies spricht gegen das Libertinage-Argument (vgl. Ann. 9).

und Frauenbild konstituiert sie sich nur innerhalb des Gesetzes, ohne freilich – darin besteht ihre nach Tieck ‚ächte Weiblichkeit‘ – in ihm aufzugehen bzw. sich mit ihm zu identifizieren. Bracciano hingegen ist ein Gesetzesbrecher, einer, der trotz seiner scheinbar idealen Erscheinung als ‚wahrer Mann‘ mit brachialer Gewalt versucht, die Dinge in seinem Sinne zu regeln. So hat er nicht nur seine Frau Isabella umgebracht, sondern auch Vittorias Ehemann Peretti.²⁹ Befremdlich bleibt, dass Vittoria diese Gesetzesbrüche hinnimmt und sie sogar rechtfertigt.³⁰ Man könnte hier einen Bruch in der Anlage der Figur sehen, der sich daraus ergibt, dass Tieck den historischen Gegebenheiten, der tatsächlichen Verbindung Vittorias mit Bracciano, Rechnung zu tragen hatte und daher sein ideales Frauenbild notwendig ‚korrumpieren‘ musste. Andererseits könnte Vittorias Idealität mit dem Argument gerettet werden, dass Bracciano mit der Ermordung Perettis und Isabellas eben jener Gesetzeskraft zur Geltung verhilft, die aus sich heraus nicht mehr wirksam ist. Perettis Ermordung kann immerhin noch als einzige Möglichkeit, Vittorias Entführung und Auslieferung an den lusternen Kardinal Farnese zu verhindern, entschuldigt werden. Mit der Ermordung Isabellas wird es schon schwieriger; Braccianos erste Frau muss vor allem beseitigt werden, damit sich Bracciano mit Vittoria verbinden kann. Isabellas unmoralischer Lebenswandel bietet hierzu lediglich eine Handhabe.

In jedem Fall wird deutlich, dass Männlichkeit und Weiblichkeit durch ein je unterschiedliches Verhältnis zum Gesetz bestimmt sind, ja dass

²⁹ Die Eheschließung mit Vittoria vollzieht er denn auch in der Zeit des Interregnums, nach dem Tod Gregors XIII. und vor dem Amtsantritt Sixtus V., „in diesen Tagen der Anarchie“ (S. 808), wie es im Text heißt. Entgegen einer Tendenz in der älteren Forschung, die Figur des Bacchiano zu idealisieren, sieht ihn Lillyman sehr kritisch (vgl. Lillyman: *Nachwort* [Anm. 15], S. 409).

³⁰ „Oft, bemerkte Vittoria, ist dergleichen auch keine Tat, sondern ein Schicksal, das sich aus den Umständen unabweislich wie von selbst entwickelt. Aus der naiven Erzählung des Fremden, der so gar kein Arg von der Erbärmlichkeit seiner Novelle hatte, ging doch deutlich hervor, daß diese Donna Isabella ein sehr geringes Wesen sein mußte. Wenn ein so klägliches Leben untergeht, so kann man wohl Erbarmen damit tragen, aber es ist nur wenig daran verloren. [...] in einer Behauptung werde ich nicht Unrecht haben, daß auch die stärkste Frau, wenn sie liebt, vor dem Manne in ihrer Zärtlichkeit eine gewisse Scheu und Furcht haben müsse, durch welche das Geheimnis der Liebe dann noch eine höhere Wehe erhält. Diese Furcht und Scheu ist ja nur die gesteigerte Achtung vor der wahren Männlichkeit [...]“ (S. 704f.).

sich die Geschlechter gleichsam an der Grenze des Gesetzes scheiden. Dass Bracciano nach dem Gesetzlosen, dem Absoluten strebt³¹, versinnbildlicht nicht zuletzt sein tragisches Ende, das ihn – und hier wechselt der Text ins Register des Fantastischen – auf der Suche nach dem alchemistischen „Mysterium“ (S. 841) erteilt, ihm jedoch im Angesicht des Todes noch einmal die von ihm Getöteten, d.h. seine Gesetzesbrüche, vor Augen stellt (vgl. S. 833). Die ‚wahre, wirkliche‘ Männlichkeit, um Vittorias Worte zu gebrauchen, wird, so könnte man sagen, im Moment des Gesetzesbruchs sichtbar und im gleichen Augenblick in ihrer Haltlosigkeit als Täuschung, als Chimäre entlarvt. Den entzogenen Idealpunkt männlicher Autorität und Gesetzeskraft repräsentiert der mit dem Gesetz identische und seine Geltung verbürgende tote Vater Accoromboni. In seinem Zeichen funktionieren Recht, Familie und Staat, so dass die hybriden Gesetze der Geschlechterkonstruktion unsichtbar bleiben. Die im Bild seiner Abwesenheit gezeichnete historisch-rechtliche Situation, die als Krise des Gesetzeszeichens beschrieben werden kann, lässt hingegen die unsichtbaren Markierungen aufbrechen. ‚Wahre‘ Männlichkeit konstituiert sich im Gesetzesbruch, während ‚ächte Weiblichkeit‘ auf das Gesetz, in dem sie jedoch nicht aufgeht, verwiesen bleibt.

Zweifellos hat Vittoria die Gesetze der Geschlechterlogik erkannt und durchschaut, wenn sie sich an anderer Stelle über die „ganz abgestandenen Redensarten von Unschuld, Mädchenhaftigkeit, Jungfräulichkeit und Weiblichkeit“ (S. 711) mokiert oder aber die „scheinbare Vergötterung“ der Frauen durch die Männer „in demselben Augenblick, wo sie uns geringe achten“ (S. 791) bemerkt. Mit Elisabeth Bronfen lässt sich Vittoria dem Typus der ‚klarsichtigen Tochter‘ zuordnen, die sich an die Gesetze der symbolischen Ordnung hält, ohne mit ihnen identisch zu sein. Sie durchschaut ihr Funktionieren und kann sich gerade deshalb von ihnen distanzieren, während ihr vom erotischen Begehren getriebenes männliches Pendant am Gesetz scheitern muss.³² In dem Maße, in dem Vittoria

³¹ Vgl. hierzu auch Morrien: *Poesie der Gewalt* [Anm. 15], S. 159.

³² Elisabeth Bronfen: „Das weibliche Subjekt“. In: *Weibliche Rede – Rhetorik der Weiblichkeit. Studien zum Verhältnis von Rhetorik und Geschlechterdifferenz*. Hrsg. Doerte Bischoff und Martina Wagner-Egelhaaf. Freiburg i. Br. 2003, S. 431-453. Prototyp der ‚klarsichtigen‘ Tochter ist für Bronfen neben einigen Shakespeare'schen Frauenfiguren wie Portia und Hippolyta E.T.A. Hoffmanns Clara im *Sandmann*, die im Gegensatz zu ihrem Geliebten Nathanael den klaren Durchblick behält. Sie steht für die „Annahme eines fragilen, aber lebenskräftigen Gesetzes ein[...] und [fungiert] somit als Gegenstimme zu

das vom Gesetz Ausgeschlossene, sein Außen, als konstitutive Kraft für die Erneuerung des Gesetzes begreift, so reflektiert sie auch die Geschlechterlogik als durch Gesetze und Grenzen reguliert, die ein Jenseits als kritisch-relativierenden Impuls erzeugen und mithin einen ‚doppelten Blick‘ ermöglichen.

Wenn Tieck davon spricht, dass er sich erlaubt habe, „mit seinen Mitleiden die Lücken dieser sonderbaren Geschichte auszufüllen und das Dunkel derselben mit poetischen Lichtern aufzuhellen“ (S. 529f.), kann die hier konstatierte ‚Sonderbarkeit‘ auch gendertheoretisch reformuliert werden. Nicht zufällig lassen sich in der neueren Geschlechterforschung all jene Ansätze, die an der Stabilität der Geschlechterbilder rütteln bzw. ihren Konstruktionscharakter offen legen, unter dem Stichwort ‚queer‘, zu deutsch ‚seltsam, sonderbar, merkwürdig, homosexuell, gefältscht, fragwürdig‘, zusammenfassen. ‚Queerness‘ ist gerade da zu diagnostizieren, wo es um die Entfaltung identitätskritischer und denaturalisierender Potenziale geht, die sich namentlich gegen die sich im Zeichen der Heterosexualität vollziehenden sozio-symbolischen Normierungs- und Normalisierungsprozesse wenden.³³ Sicher: die heterosexuelle Matrix bleibt in *Vittoria Accorombona* letztlich erhalten, dennoch werden ihre Konstruktionsmechanismen deutlich bzw. wird sie an die Grenze ihrer Aufhebung getrieben, sei es in der Vorstellung des nahezu androgyn gedachten, einander ebenbürtigen ‚hohen Paares‘ oder aber in der Veranschaulichung der Positionen, die ‚ächte Weiblichkeit‘ vernämlicht und Männer im Bild des ‚Männchens‘ verweiblicht.

den Wahnvorstellungen der neurotisch erkrankten Kinder“ (S. 436f.). Moritien: *Poesie der Gewalt* [Anm. 15], S. 156, S. 160f. spricht hier vom verderblichen ‚mimetischen Begehren‘.

³³ Vgl. dazu Claudia Breger: „Queer Studies/Queer Theory“. *Meyerler Lexikon Gender Studies/Geschlechterforschung-Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Hg. Renate Kröll. Stuttgart/Weimar 2002, S. 327-329. Zu Recht verweist Breger auf die Unschärfe des ‚queer‘-Begriffs. Vgl. auch Judith Butler: „Auf kritische Weise queer“. In: Dies. *Körper von Gewicht* [Anm. 18], S. 293-319, S. 355-358, S. 301: „Wenn der Begriff ‚queer‘ ein Ort kollektiver Auseinandersetzung sein soll, Ausgangspunkt für eine Reihe historischer Übedlegungen und Zukunftsvorstellungen, wird er das bleiben müssen, was in der Gegenwart niemals vollständig in Besitz ist, sondern immer nur neu eingesetzt wird, umgedreht wird, durchkreuzt wird [queer] von einem früheren Gebrauch her und in die Richtung dinglicher und erweiterungsfähiger politischer Zwecke.“

Ungerimte Gedichte

Es sei etwas Wahres in dieser ziemlich poetischen Schilderung, mit diesen Worten hatte der Kardinal Farnese Vittorias paradoxe Gesetzesrede kommentiert (vgl. S. 719). Vittorias Doppeltblick, der das Innen und das Außen des Gesetzes gleichzeitig wahrnimmt, wird damit als ‚poetisch‘ markiert. In diesem Zusammenhang ist auch Vittorias Hinweis bezeichnend, dass die von Livius berichtete Gründungsgeschichte Roms von manchen für eine „Fabel“ gehalten wird. Die herausgearbeitete Struktur der Inklusion des Ausschlusses erhält also einen eindeutig poetischen Index. Ganz dezidiert hat Tieck seine Vittoria zur Dichterin gemacht: Die historische Vittoria Accorombona ist hingegen nicht als Poetin hervorgetreten. Und dass die Thematisierung der Dichtung nicht nur mit der paradoxen Gesetzeslogik sondern ebenso eng mit der Problematisierung der Geschlechterdifferenz verweben ist, wird bereits in Ernst Ribbats Formulierung, Vittoria Accorombona sei ein weiblicher Tasso³⁴, deutlich. Auch das Verhältnis von Männlichkeit und Weiblichkeit kann als ein wechselseitiges Konstitutionsverhältnis durch Ausschluss beschrieben werden. Auf der Grundlage dieser Denkfigur ist die Protagonistin von Tiecks Roman in dem Sinne eine ‚männliche‘ Dichterin, in dem Tasso ein ‚weiblicher‘ Dichter ist. Indessen ist Vittoria Accorombona nicht nur Dichterin, sondern auch Bild und Allegorie der Dichtung. In ihrer viragohaften Jungfräulichkeit zitiert sie die Tradition der in der Frühen Neuzeit beliebten allegorischen Verkörperungen etwa von Wissenschaften und Künsten. Ihr allegorischer Charakter kommt im Text nicht zuletzt dadurch zum Ausdruck, dass sie immer eine ‚andere‘ ist (Allegorie heißt ja Anders-Rede) und mit unterschiedlichen Vor-Bildern verglichen wird, mit Semiramis, Virginia, Helena, Venus, Juno, Minerva, Diana u.a. mehr. Sie ist aber auch ein Werk der Dichtung, ein Artefakt. Tieck hat die Figur als „Produkt [s]einer reinsten Begeisterung“³⁵ bezeichnet und man hört hier noch den romantischen Dichterehrstissimus mit. Von dieser Begeisterung mitgerissen, liest Battafarano in Vittoria Accorombona „Tiecks Ideal der Frau [...] in der sich Eros und Poesie verbinden, bei der Eros durch die Poesie und Poesie im Eros, als erotische Erziehung zur Ästhetik und ästhetische Veredlung des Eros wirkt.“³⁶ Indessen

³⁴ Vgl. Ribbat: *Ludwig Tieck* [Anm. 3], S. 234.

³⁵ Zit. n. Tieck: *Vittoria Accorombona* [Anm. 2], *Kommentar*, S. 1257.

³⁶ Battafarano: „*Vittoria Accorombona*“ [Anm. 8], S. 202.

hat Vittoria mit ihrer Bemerkung, die „scheinbare Vergötterung“ der Frauen durch die Männer geschehe, in demselben Augenblick, wo sie uns geringe achten“ (S. 791) ihr eigenes Bild klarstichig durchschaut und kommentiert. Das poetische Zeichen, Vittoria Accorombona, das ebenso eine Figur wie einen nach dieser benannten Text bezeichnet, ist also gleichermaßen hybrid wie die im Verfall begriffenen Gesetzeszeichen oder die Zeichen der Geschlechterdifferenz.

Eine Eigentümlichkeit des Romans besteht darin, dass er nicht nur die Dichtern Vittoria Accorombona porträtiert, sondern dass er auch die poetischen Erzeugnisse seiner Titelfigur zu lesen gibt, Vittorias Canzone von der „Gewalt der Liebe“ (vgl. S. 581f.), die Ballata „Der schwarzbraune Bräutigam“ (vgl. S. 662ff.), ein „Gedicht in Terzinen“ (S. 761ff.), Verse, in denen das eigene Leiden in poetische Bilder gekleidet wird (S. 723ff.), Vittorias Hochzeitsscarmen (S. 810f.) und andere mehr. Sonderbar und irritierend ist dabei, dass diese Gedichte, obwohl explizit als gereimte benannt, ungerimt, also in Prosa, wiedergegeben sind. D.h. man liest Gedichte, die keine sind. Tieck hat sich selbst dazu geäußert:

Manche haben gefragt, warum ich die eingeschakelten Gedichte in Prosa aufgelöst habe. Es war schwer für diese Gedichte die rechte Form zu finden; die nächste würde die Canzone gewesen sein, aber diese ist nicht leicht zu handhaben. Auch wollte ich den gleichmäßigen Fluß der Darstellung durch den Vers nicht unterbrechen.³⁷

Das Argument, die nahe liegende Form der Canzone sei nicht leicht zu handhaben, klingt ein wenig, als habe der Autor die Mühe des kunstvollen Formens und Reimens gescheut, während die nachgeschobene Begründung, er habe „den gleichmäßigen Fluß der Darstellung durch den Vers nicht unterbrechen“ wollen, eine dezidierte Abkehr von der romantischen Romanpoetik, die ja geradezu programmatisch Gedichte in Prosa einfügte, indiziert.³⁸ Die ‚poetischen Lichter‘ (vgl. S. 529f.), mit denen der Autor die Lücken seiner sonderbaren Geschichte auffüllen wollte, sollen also keine dichterischen ‚Highlights‘ im Sinne deutlich markierter, herausgehobener Poesien sein. Das Bemühen um den „gleichmäßigen Fluß der Darstellung“ zielt vielmehr auf eine enge Verflechtung von

³⁷ Zit. n. Tieck: *Vittoria Accorombona* [Anm. 2]. *Kommentar*, S. 1258.

³⁸ Nach Lillyman: *Nachwort* [Anm. 15], S. 415 haben die Gedichte autobiografische Funktion – Vittoria stellt in ihnen ihre Lebensanschauung und ihre eigene Situation dar –, so dass die Wiedergabe in Versen nicht nötig gewesen sei.

historischer Handlung und poetischer Rede, geschichtlicher Figur und dichterischem Ideal. Der allegorische Bruch soll gleichsam unsichtbar sein. Hervortreten dürfen also nicht die poetischen Hervorbringungen einer vergessenen oder verkannten Dichterin, sondern die Figur – und ‚Figur‘ ist hier durchaus im technisch-rhetorischen Sinn gemeint – der Dichterin selbst, die ebenso Werk wie Allegorie der Dichtung ist. Der Prosatext der Tieckschen Erzählung, dem es darum geht, die Unterscheidung zwischen Historie und poetischer Beleuchtung zu überspielen, ist gleichsam selbst die sich inszenierende poetische Lichtkette. Die allegorische Verflechtung von historischer Referenz („Vieles in diesem Roman ist aber nicht erfunden, sondern der Wahrheit gemäß dargestellt“ [S. 530]) und dichterischer Lizenz („So war es denn dem Dichter erlaubt [...]“ [S. 529]) bricht indessen am Ende des Romans in der dichterischen Beleuchtung von Vittorias historischem Tod gewaltsam auf. Der Text zerstört geradezu lustvoll das von ihm selbst aufgebaute Bild (vgl. S. 532f.) seiner Heldin:

Nun ging sie wieder in den Saal, und beleuchtete mit der Kerze die Bilder, die dort an der Wand hingen. Mit einemmale stieß sie einen lauten gellenden Schrei aus, denn hinter ihr, wie sie sich umwendete, dacht an ihr, stand eine große furchtbare Gestalt, mit geschwärtztem Angesicht, die sie aus den dunklen Augen groß anstierte. Sie wollte nach der entgegen gesetzten Seite entinnen, und eine andre entsetzliche Figur trat ihr entgegen, und die dritte, vierte, und mehr, alle mit unkenntlichen Gesichtern, geschwärtzt, oder in dunklen Masken. [...]

Du stirbst! sagte die große, finstre Gestalt mit dumpfem Ton zur gängstigten Vittoria. – Ich ergebe mich, klagte sie, denn sie sah und hoffte keine Rettung; da ringsum die blanken Degen und Dolche ihr drohten [...].

[...] Wurf das Kleid, diese Gewänder und Tücher von der Brust zurück, wenn Du eines leichten Todes sterben willst – sagte die dunkle Gestalt.

Folgsam wie ein gehorsames Kind warf sie das Nachtleinchen ab, denn sie hatte sich schon zum Schlafen aus- und angekleidet. – Auch das Busentuch! – rief jener: – sie tat es – er zog hierauf selbst das letzte Leinengewand von der Brust zurück und die edle Gestalt stand in ihrer glänzenden Schönheit, nackt bis zu den Hüften hinab, wie das herrlichste Marmorbildnis da, die festen, getrennten Brüste im Dämmer des wenigen Kerzenlichtes schim-

mend. [...] Da stieß er den scharfen Dolch zielend neben der Brust in den Leib. Sie sank zu Boden. – O, wenn ich tot bin, so klage sie, habt die Barmherzigkeit und kleidet mich wieder an. – Vielleicht, sagte jener und stieß das Eisen wieder in die Wunde, indem er es wie prüfend, zwei, dreimal drin bewegte – Wie ist Dir? fragte er. – Kühl ist die Schneide, sprach sie hallend, – o laß jetzt, – ich fühle, das Herz ist getroffen. – Noch nicht, sprach der Schreckliche mit entsetzlicher Kälte, – noch einmal: und wieder an einer andern Stelle stach er in den edlen, marmorweißen Körper. Da sank sie ganz zu Boden, das Haar löste sich und schwamm in dem Blutstrom, der sich auf dem steinernen Fußboden hingulß. (S. 844ff.)

Das Dichterbild Vittoria Accorombona wird in dieser an einen zweifelhaften Schauerroman gemahnenden Szene nicht nur von der Gewalt der Gesetzlosigkeit, sondern gleichermaßen von der sexualisierten Gewalt eingeholt, die den ganzen Roman über latent vorhanden ist und der sich die Protagonistin mit ihrem Wunsch, niemals zu heiraten, hatte entziehen wollen. Bezeichnenderweise geht diese Gewalt nicht von den gesetzlosen Outlaws aus, sondern von einem Repräsentanten der innerstaatlichen Gesetzlosigkeit, dem Grafen Luigi Orsini. In der eine Vergewaltigung nachstellenden Ermordung Vittorias wird die Geschlechterordnung, über die sich Vittoria hatte erheben wollen, auf brutale Weise wieder hergestellt. Dass Vittoria Accorombona sterben muss, verlangt die historische Vorlage; dass ihr Tod jedoch der Anlass und zugleich der Zielpunkt für die Aufrichtung des dichterischen Ideals ist³⁹, erweist die Setzung des poetisch-allegorischen Zeichens als ebenso gewalttätig wie die Setzung des Rechts und des Geschlechts.

Jochen Strobel

Briefedition als Sammler-Philologie.

Karl von Holtei und die *Briefe an Ludwig Tieck* (1864)

„Dieses ‚Land der Dichter & Denker‘ hat im Fall Ludwig Tieck nichts hervorgebracht: keine Gesamtausgabe; keine Biografie; keine Briefbände.“¹ Bis zum heutigen Tag ist Arno Schmidts 1959 geäußerte Kritik an der Unverfügbarkeit von Ludwig Tiecks Werk aktuell. Auf dem Feld der Korrespondenz beginnt sich die Situation zu ändern², doch gilt bis heute, daß eine der wichtigsten, unersetzten und zu großen Teilen unersetzten Ausgaben dieser Korrespondenz im Jahr 1864 nicht etwa durch einen ausgebildeten Philologen, sondern durch einen Romanancier und Autographensammler unternommen wurde, dessen Honorar eben in den edleren Briefen bestand und, damit nicht genug, in der Handschriftensammlung Ludwig Tiecks überhaupte.³

Die folgende editionsgeschichtliche Lektüre von Karl von Holteis *Briefe an Ludwig Tieck*⁴ will zur Rekonstruktion von Holteis Projekt beitragen. Dem zumeist wohl wissenschaftlichen Leser der Ausgabe im 20. Jahrhundert mit seiner eher indexikalischen als linearen Ausrichtung – also einem Verzicht auf die Gesamtlektüre zugunsten einer am Inhaltsverzeichnis und dem Register orientierten Auswahl – konnten die zeitgenössisch durchaus wahrgenommenen editorischen Distinktionen in Holteis längst nicht kritisch zu nennender Edition kaum auffallen. Die Metakorrespondenz zwischen dem philologisch gebildeten Historiker

¹ Arno Schmidt: ‚Puntzehn‘. Vom Wunderkind der Sinnlosigkeit. In: Ders.: *Das essayistische Werk zur deutschen Literatur in 4 Bänden. Sämtliche Nachprogramme und Aufsätze*. Band 2. Zürich 1988, S. 137-186, hier S. 140.

² Vgl. Walter Schmitz/Jochen Strobel: *Repertorium der Briefwechsel Ludwig Tiecks*. (CD-ROM) Dresden 2002.

³ Vgl. zunächst Edwin H. Zeydel: Nachträge zu Holteis *Briefe an Tieck*. In: *Moderne Language Notes* 43 (1928), S. 459-464; dann aber vgl. die wichtige, bisher einzige Darstellung zum Thema von Richard Littlejohns: Die Briefsammlung Ludwig Tiecks. Zur Entstehung eines literaturgeschichtlichen Problems. In: *Aurora* 47 (1987), S. 159-175.

⁴ *Briefe an Ludwig Tieck*. Ausgewählt und hg. von Karl von Holtei. Vier Bände. Breslau 1864. (Künftig zitiert als: Holtei I-IV.)

³⁹ Vgl. Bronfen: *Nur über ihre Leiche* [Ann. 17].