

Saarbrücker literaturwissenschaftliche  
Ringvorlesungen 7

# Literatur und Geschichte

Herausgegeben von

Sikander Singh

Manfred Leber



*universaar*

Universitätsverlag des Saarlandes  
Saarland University Press  
Presses Universitaires de la Sarre



## Saarbrücker literaturwissenschaftliche Ringvorlesungen 7

Sikander Singh, Manfred Leber (Hg.)

## Literatur und Geschichte



*universaar*

Universitätsverlag des Saarlandes  
Saarland University Press  
Presses Universitaires de la Sarre

© 2018 *universaar*  
Universitätsverlag des Saarlandes  
Saarland University Press  
Presses Universitaires de la Sarre



Postfach 15 11 50, 66041 Saarbrücken

ISBN 978-3-86223-268-0 gedruckte Ausgabe  
ISBN 978-3-86223-269-7 Online-Ausgabe  
URN urn:nbn:de:bsz:291-universaar-1725

Projektbetreuung *universaar*: Matthias Müller

Satz: Muriel Serf  
Umschlaggestaltung: Julian Wichert

Abbildung auf dem Umschlag: Darstellung der Muse Clio aus: Samuel van Hoogstraten: *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst.* Rotterdam: van Hoogstraeten 1678. (Privatsammlung Saarbrücken).

Gedruckt auf FSC-zertifiziertem Papier durch readbox unipress in der readbox publishing GmbH

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

# Inhalt

Vorwort.....	7
Evangelien als faktuale Erzählungen – Narration und Geschichte. Von Martin Meiser.....	9
Die ‚tragische‘ Geschichtsschreibung des Hellenismus in Theorie und Praxis. Einige Beobachtungen zu Polybios und seinen Vorgängern. Von Christoph Kugelmeier .....	37
<i>facta</i> und <i>facta</i> . Vom Umgang mit ‚Geschichte‘ und ‚Wahrheit‘ in mittelalterlichen Texten. Von Nine Miedema.....	65
Englands dramatische Geschichte: Shakespeares <i>Histories</i> . Von Lena Steveker.....	81
Wilhelm Tell – ein Held unterwegs. Von Michael Blatter.....	97
Schillers klassisches Werk: Geschichtsdramen oder Tragödien? Von Manfred Leber.....	117
Heinrich Heines geschichtsphilosophisches Denken am Beispiel der Geschichtsballade <i>Carl I.</i> Von Sikander Singh.....	151
Männer und Mythen – Theodor Fontanes Balladen über preußische Geschichte. Von Sascha Kiefer .....	163
Held oder hinterhältiger Schurke? Markgraf Gero I. in deutscher und slavischer Geschichtsschreibung und Literatur. Von Roland Marti .....	187

Die Kritik des Atomzeitalters in ‚Physikerdramen‘ der Moderne. Von Karl Richter.....	217
Geschichte erzählen. NS-Zeit und Krieg in Walter Kempowskis Roman <i>Tadellöser &amp; Wolff</i> (1971). Von Anke-Marie Lohmeier.....	231
„A Role for History“ – Das neue Paradigma des historischen Romans seit den 1980er Jahren und seine stilbildenden Texte (Umberto Eco: <i>Der Name der Rose</i> ; Sten Nadolny: <i>Die Entdeckung der Langsamkeit</i> ; Patrick Süskind: <i>Das Parfum</i> ). Von Hermann Gätje .....	243
Beiträgerinnen und Beiträger .....	265
Personenregister.....	267

## Vorwort

Die Geschichte, die den Menschen, wie Friedrich Schiller formuliert, „durch alle abwechselnden Gestalten der Meinung, durch seine Thorheit und seine Weisheit, seine Verschlimmerung und seine Veredlung, begleitet“, ist ein Gegenstand zahlreicher dramatischer, epischer und lyrischer Texte. Die Frage nach ihrer Bedeutung für die Literatur sowie der Darstellung von historischen Ereignissen, Themen oder Persönlichkeiten in der Dichtung ist seit der Antike gestellt worden. Grundsätzlich lässt sich das Verhältnis von Literatur und Geschichte in zweierlei Hinsicht betrachten: Zum einen kommt die Geschichtsschreibung, die sich die Rekonstruktion des Faktischen zum Ziel gesetzt hat (Leopold von Ranke: „wie es eigentlich gewesen ist“), nicht umhin, sich narrativer Verfahrensweisen zu bedienen und damit originärer Gestaltungstechniken der Dichtung. Zum anderen kann aber auch gerade in der Fiktion der Dichtung gegenüber der Geschichtsschreibung ein spezifischer Mehrwert gesehen werden, der sie positiv über das bloß Faktische erhebt. Grundlegend hierfür ist das Diktum der Aristotelischen Poetik, dass „Dichtung etwas Philosophischeres und Ernsthafteres als Geschichtsschreibung“ sei. Es ist dieser bis heute zur Interpretation herausfordernde Satz, aus dem wiederum ein Autor historischer Dramen wie Schiller seinen Anspruch abgeleitet haben dürfte, „die historische Wahrheit den Gesetzen der Dichtung unterzuordnen“.

Zwischen den beiden angesprochenen Polen öffnet sich für geschichts- wie literaturwissenschaftliche Fragestellungen ein breites Spektrum, dem sich die Beiträge dieses Bandes widmen.

Die Ringvorlesung wurde am 24. April 2017 von Jürgen Wohlfarth, Verwaltungsdezernent der Landeshauptstadt Saarbrücken, und Universitätsprofessorin Dr. Claudia Polzin-Haumann, Vizepräsidentin für Europa und Internationales der Universität des Saarlandes, eröffnet. Hierfür gilt ihnen unser besonderer Dank. Ebenfalls zu Dank verpflichtet sind wir Christel Drawer von der Kontaktstelle Wissenschaft in der Kulturabteilung der Landeshauptstadt Saarbrücken für die ebenso umsichtige wie liebenswürdige Betreuung des organisatorischen Ablaufs der Ringvorlesung im Rathaus St. Johann.

Der Landeshauptstadt Saarbrücken ist für die Gewährung eines Druckkostenzuschusses zu danken, der die Veröffentlichung dieses Bandes ermöglicht hat.

Nicht zuletzt ist den Referentinnen und Referenten für ihre Aufsätze zu dem vorliegenden Band Dank zu sagen. Ohne ihre engagierten Beiträge wäre die Ringvorlesung nicht möglich gewesen.



Schließlich danken wir den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Literaturarchivs Saar-Lor-Lux-Elsass: Muriel Serf für den Satz sowie Dr. Hermann Gätje für die kritische Korrekturlektüre des Bandes.

Saarbrücken, im März 2018  
Sikander Singh und Manfred Leber

## **Evangelien als faktuale Erzählungen – Narration und Geschichte**

*Martin Meiser*

Evangelien sind erzählende Texte, die sich ihrem Selbstanspruch nach auf Geschichte beziehen. Weil sie aber narrative Texte sind, analysiert sie die neutestamentliche Wissenschaft seit längerem mit den Methoden moderner Narratologie. War dieser Methodenimport lange Zeit an der klassischen, strukturalistischen Narratologie orientiert, geraten in jüngster Zeit auch postklassische narratologische Ansätze ins Blickfeld der Bibelwissenschaftler. Mein Beitrag wird zunächst den Import strukturalistischer Narratologie und den Zugewinn für die neutestamentliche Wissenschaft beleuchten, in einem zweiten, etwas längeren Teil dann postklassische Fragestellungen in ihrer Nutzanwendung für die Exegese biblischer Texte erörtern. Die dabei zutage tretenden ethischen Probleme thematisiere ich in einem kürzeren dritten Schritt.

Die zeitliche Zäsur zwischen klassischer und postklassischer Narratologie setze ich nach der Vorgabe von Ansgar Nünning auf das Ende der 80er Jahre des 20. Jahrhunderts fest: Seit dieser Zeit ist eine kulturtheoretisch gerechtfertigte Universalisierung ebenso festzustellen wie eine kognitionstheoretische Fundierung und Ausweitung der Zuständigkeit der Narratologie auf Historiographie wie Filmanalyse wie auf faktuales Erzählen bis hin zur Alltagserzählung (Nünning 2013: 189). Dabei wird sich zeigen, dass postklassische Ansätze auf Probleme rekurren, die sich der Theologie aufgrund der problematischen Wirkungsgeschichte mancher biblischer Texte faktisch zeitgleich aufgedrängt hatten. Die Evangelien geben sich als Bericht von wirklich Geschehenem, müssen dann aber auch kritisch daraufhin befragt werden, inwieweit ihr Bild bestimmter historischer Personen und Gruppen mit dem vereinbar ist, was sich aus historischer Perspektive verantwortungsvoll sagen lässt. Es zeigt sich die Notwendigkeit, ein Ethos der Produktion und Rezeption konflikthaltiger Texte zu begründen.

Den neutestamentlichen Teil des hier zu Erörternden werde ich im Wesentlichen am Markusevangelium exemplifizieren – gerade die weiterführenden Verfeinerungen postklassischer Narratologie ziehen ebenso umfangreiche wie detailreiche Analysen nach sich, die sich bei Matthäus und Lukas auch nicht in Ansätzen darstellen lassen.

## 1. Neutestamentliche Exegese im Gefolge klassischer Narratologie

### 1.1. Die Rezeption klassischer Narratologie in der neutestamentlichen Exegese

Schon vor dem Entstehen der Narratologie hat Literaturwissenschaft befruchtend auf die Neutestamentliche Wissenschaft gewirkt. In den Jahren um 1920 nahm Rudolf Bultmann (Bultmann 1957: 7f.) Ansätze der damaligen Märchenforschung zu Hilfe, um die Baugesetze der einfachen Teiltexthe innerhalb der Evangelien zu erklären.

Die Integration narratologischer Ansätze in die neutestamentliche Wissenschaft ab ca. 1970 erfolgte in einer Zeit der Verschiebung der leitenden Forschungsparadigmen vom deutschen in den angloamerikanischen Sprachraum (Schunack 1996: 29) und zugleich des Stillstandes bisheriger methodischer Ansätze der Evangelienforschung, wo weder die Rückfrage nach der literarischen Vorgeschichte neutestamentlicher Texte noch die Rückfrage nach ihrer historischen Referentialität einen wissenschaftlich akzeptablen Konsens ergeben hatten (Röder 2015: 77). Neben einigen anderen Veröffentlichungen (Kermode 1969; Petersen 1978) kann als Initialzündung im Bereich neutestamentlicher Wissenschaft ein Buch gelten, das aus interdisziplinären Lehrveranstaltungen des Theologen David Rhoads und des Anglisten Donald Michie aus Chicago hervorging, nämlich die Veröffentlichung *Mark as Story. An Introduction to the Narrative of a Gospel*, in der erstmals für das gesamte Markusevangelium der Versuch unternommen wurde, es wie eine Kurzgeschichte zu lesen (Rhoads / Michie 1982: XV). In rascher Folge erschienen narratologische Arbeiten zu den synoptischen Evangelien im amerikanischen (Kingsbury 1983; Kingsbury 1988; Kingsbury 1989; Kingsbury 1991; für später vgl. Danove 2009), deutschen (Klauck 1982; Hahn 1985; von Bendemann 2001, mit Rückgriff auf Lämmert 1993; Müller 2001, mit Aufnahme von Gérard Genette und Shlomith Rimmon-Kenan) und französischem Sprachraum (Marguerat 1985; Zumstein 1988; Aletti 1989; Zumstein 1991). Sie waren zumeist auf den Erzähler und die Erzählfiguren wie die Jünger, die Gegner Jesu, aber auch auf Jesus selbst konzentriert.

Ab 1987 sind Elemente narrativer Analyse in mehreren Methodenbüchern zur Auslegung neutestamentlicher Texte fruchtbar gemacht worden. Vladimir Propp, Franz Karl Stanzel, Algirdas Greimas, Gérard Genette, Seymour Chatman, Boris Uspenskij sind die am häufigsten zitierten Autoren. Vermittelt wurden bei Wilhelm Egger (Egger 1987: 119–133; Egger/Wick 2011: 174–191) die Analyse der Handlungsfunktionen nach Vladimir Propp, die Analyse der Knotenpunkte einer Erzählung von Claude Bremond sowie das Aktantenmodell

von Algirdas Julien Greimas, bei Thomas Söding (Söding 1998: 140–152) die Unterscheidung zwischen *story* und *discourse* sowie die Konzepte der Erzählfiguren und der allwissenden Erzählstimme. Ab 1996 zeugen mehrere theologische Forschungsberichte vom Einfluss der damaligen Narratologie. Die Basis waren für Jean Zumstein (Zumstein 1996) die Aufstellungen zum Status des Erzählers und zum Modus der Erzählung durch Gérard Genette, für Gerd Schunack (Schunack 1996: 29) Wolfgang Iser mit seinem Konzept „der implizite Leser“, für Ute Eisen (Eisen 1998: 152) die Unterscheidung zwischen *story* und *discourse* nach Seymour Chatman und die Unterscheidung der verschiedenen Ebene zur Analyse des *point of view* bei Boris Uspenskij.

Der Einfluss literaturwissenschaftlicher Narratologie bezog sich im Wesentlichen auf Figurenkonzeptionen wie auf Einzeltexte innerhalb der Gesamtevangeliien (Scholtissek 2005: 863f.). Man kann jedenfalls mit Cilliers Breytenbach sagen: „Studying Mark as a narrative text has become the state of the art.“ (Breytenbach 2011: 20).

## 1.2. Der Zugewinn strukturalistischer Ansätze für die neutestamentliche Exegese

Der Zugewinn durch den Einbezug strukturalistischer Ansätze für die neutestamentliche Exegese lag auf methodischer wie inhaltlicher Ebene. Nur gelegentlich wurde festgestellt, narrative Analyse sei, sofern sie sich strikt auf die Textwelt beschränkt, unergiebig für die extratextuelle Interpretation (Cousland 2002: 27). Die positiven Stimmen überwogen, und das nicht ohne Grund. Die strikte Konzentration auf die Textwelt reizte und nötigte zu eindringlicher Analyse und ließ manches bisher eher intuitiv Erahnte methodisch gesichert aussagbar werden. Die Differenzierung zwischen, wie man es damals nannte, realem und implizitem Autor (zur Kritik Heinen 2002: 337) unterband den direkten Zugriff von einem Werk auf den realen Autor (Schmid 2009: 168) und führte zu verschärftem Problembewusstsein.

Für die Frage nach dem *point of view* wurde Jesu Antwort an Petrus nach der ersten Leidensankündigung maßgebend (Rhoads/Michie 1982: 44), als ihn Petrus davon abhalten will, ins Leiden zu gehen: „Du meinst nicht, was göttlich, sondern was menschlich ist“ (Mk 8,33). Die Stelle vermochte den selbstkritischen Rückblick auf theologisches Versagen angesichts der triumphalistischen Ideologie des Nationalsozialismus theologisch zu fundieren – von daher galt narrative Analyse auch in konservativen theologischen Lagern zumeist als unproblematisch.

Auch für die Darstellung menschlicher Erzählfiguren hat narrative Analyse Interpretationen eröffnet, die die Verkündigungsabsicht der Evangelisten zu unterstreichen halfen.

Die Erzählfigur der Jünger mit ihrer Spannung von Erwählung und Nähe zu Jesus einerseits, Unverständnis und Versagen andererseits ließ sich als Mahnung des Lesers und als Warnung vor ähnlichem Versagen verstehen (Klauck 1982, 21; Tannehill 1985: 53). Für die Erzählfigur der Volksmenge entlastete narrative Analyse von allen bisherigen vergeblichen Versuchen, negative und positive Reaktionen auf Jesus historisch auszugleichen; sie fungiert als bestätigender Zeuge für Jesu übermenschliche helfende Macht, lässt aber auch das Nichtverstehen der Jünger wie die schuldhaft Selbstverweigerung der Eliten Israels als schon menschlich gesehen unverständlich erscheinen (Meiser 1998: 213–216). Für die Erzählfigur der Antagonisten Jesu erbrachte narrative Analyse zunächst insofern eine Entlastung, als man sich, gerade in dem Bestreben, Antijudaismen zu vermeiden, nicht mehr genötigt sah, bei einem Satz wie Mk 1,22 „Jesus lehrte mit Vollmacht, und nicht wie die Schriftgelehrten“, im Einzelnen darzustellen, worin sich denn die Vollmacht Jesu von derjenigen der Schriftgelehrten unterschied, die, so Eduard Schweizer in seinem ansonsten verdienstvollen Kommentar, „den Geist gewissermaßen nur in der ‚Konserve‘“ (Schweizer 1998: 27) besitzen. Von der Erkenntnis, dass ein solcher Satz ein problematisches Licht auf die Erzählstimme selbst werfen könnte, war man noch weit entfernt.

### 1.3. Fiktionalität vs. Faktualität

Die Evangelientexte sind vorneuzeitlich immer als faktuale Erzählungen gelesen worden. Ihre Differenzen untereinander machten in der christlichen Antike ihren Wahrheitsanspruch keineswegs hinfällig: Bester Beweis für die Wahrheit des Berichteten sei, dass die Apostel sich untereinander nicht abgesprochen hätten (Migne 1862: 16). Auch nach heutiger kritischer Lektüre lassen die Evangelien kein positives Fiktionalitätskonzept erkennen (Frey 1992: 276), auch nicht in Einzelzügen (Bormann 2005: 119); sie erheben den Anspruch, sich auf außersprachliche Wirklichkeit zu beziehen (Zimmermann 2011: 435). Die Erzählstimme verbirgt sich oft genug hinter der Figur, die redet, und ist insgesamt recht zurückhaltend mit direkt bewertenden Kommentaren (Pramann 2008: 228f.). Unter der simplifizierenden Gegenüberstellung zwischen faktual und fiktional sie als fiktionale Texte zu lesen, fiel noch vor zwei bis drei Generationen manchen Vertretern der Universitätstheologie schwer, von Konservativen und Fundamentalisten außerhalb der Universität völlig zu schweigen (vgl.

Popkes 2009: 176). Neben unsachlicher Selbstimmunisierung konnte das bei wohlwollender Betrachtung auf ein Problem verweisen: Dass – so die damalige Sicht der Dinge, anders heute Huebenthal 2014: 457 – die Erzählstimme den *point of view* des Protagonisten im Wesentlichen teilt, ist für die Evangelien evident. Doch ließ dieser Gedanke unter streng strukturalistischen Vorzeichen das Problem nicht konzeptualisieren, wie die Erzählfigur des Protagonisten, dessen Einsatz literarisch durch die Erzählstimme disponiert wird, zugleich eine Autorität darstellt, der sich der Autor verpflichtet weiß, zumal die Erzählstimme nirgends mehr zu wissen beansprucht als die Erzählfigur Jesus (Klauck 1982: 19).

Die Mehrzahl der Universitätstheologen allerdings hatte sich in der Periode der klassischen Narratologie von der einfachen Alternative faktual vs. fiktional längst gelöst, stimmte aber dem Urteil Dieter Lührmanns zu: „Die im Markusevangelium vorausgesetzte Welt muß [...] damaligen Lesern als reale Welt im wesentlichen plausibel erschienen sein.“ (Lührmann 1987: 10). Bei solcher Präponderanz des Echtweltbezuges war Evangelienexegese natürlich auch betroffen, als man in bestimmten Theoriendebatten innerhalb der Geschichtswissenschaften den Unterschied zwischen Konstruktion und Fiktionalität selbst im Bezug auf historiographische Werke nicht recht zu fassen wusste (White 1991: 102; Assmann 1989: 239f.). Zwar kann man als die Leistung dieser bald als Panfiktionalismus bezeichneten Anschauung benennen, dass sie die nichtphilologischen Wissenschaften auf den konstruktiven Charakter jedweder Form von Darstellung aufmerksam gemacht hat (Martínez 2013: 181). Sich dieser Erkenntnis zu verweigern, wäre objektivistischer Schein, denn, so bereits Wayne Booth, der Autor hat „nicht die Wahl, sich gegen rhetorische Kunstgriffe zu entscheiden; er kann nur wählen, welcher Art von Rhetorik er sich bedienen will.“ (Booth 1974: 29) Gelegentlich wurde dagegen seitens mancher Theologen auf die Kraft der Erinnerung der ersten Augenzeugen verwiesen (Riesner 2007), ohne dass dort die Frage in den Blick gekommen wäre, woher etwa Jesu Worte im Garten Gethsemane den Späteren bekannt sein sollten oder gar die Erwägung des Pontius Pilatus, man habe ihm Jesus aus purem Neid überstellt (Mk 15,10). Mittlerweile haben sich auch Theologen der durch Hayden White angestoßenen Diskussion geöffnet (Backhaus/Häfner 2009).

Der Echtweltbezug führt bei den Verfassern der vier kanonisch gewordenen Evangelien sowie nicht aller, aber doch einiger der apokryph gewordenen Evangelien des zweiten Jahrhunderts dazu, dass sie den *plot* nicht völlig beliebig gestalten konnten oder wollten (Stein 2008: 18f.). Sie sahen sich vor allem an das unbezweifelbare Hauptdatum des gewaltsamen Todes Jesu gebunden. Andererseits impliziert der zu vermutende Selbstanspruch der Evangelien als faktualer Texte für die neutestamentliche Wissenschaft keineswegs, dass sich

alles so zugetragen haben soll, wie in ihnen berichtet wird. Dass man zwischen Worten und Taten des historischen Jesus einerseits, der Darstellung der Evangelien andererseits unterscheiden muss, ist Konsens in der neutestamentlichen Wissenschaft seit über 200 Jahren. So sind die Evangelien durch ihren vermuteten faktualen Selbstanspruch der Kritik gerade nicht entzogen, sondern allererst ausgesetzt. Ferner wurden letztendlich erst aus narratologischer Sicht die Faktoren deutlich, die bei konservativen und fundamentalistischen Christinnen und Christen eine positivistische Interpretation der Evangelien als schlichte Wiedergabe des Geschehenen überhaupt ermöglicht haben. Es sind die relative Zurückhaltung der Erzählstimme, die Einsträngigkeit der Haupthandlung, die völlige Konzentration auf die Figur des Protagonisten, dessen Autorität von höchster Stelle, vertreten durch die Gottesstimme, zweimal bestätigt wird. Zusätzlich kann man darauf verweisen, dass manche Erzählerkommentare getrennt sind von der Episode, auf die sie bezogen sind (Zwick 1989: 595; Huebenthal 2014: 207f.). „In fiktionalen Erzählungen kann faktuales Erzählen simuliert werden“ (Zipfel 2015: 23) – das gilt auch für die Evangelien. Aber die Kritik muss noch einen Schritt weiter gehen.

1998 hat Stefan Alkier auf die Leserlenkung in der Erzählung von der Hinrichtung des Jakobus und der Befreiung des Petrus in Apg 12 aufmerksam gemacht, wo die nicht an Jesus glaubenden Juden samt und sonders als Feinde Gottes zu stehen kommen, die die Ausbreitung der Jesusbewegung nicht verhindern können, deren Standpunkt jedoch der intendierte Leser natürlich nicht einnehmen soll. Neuere literaturwissenschaftlich orientierte Bibelauslegung musste hier zur Bibelkritik führen (Alkier 1998: 129; Meiser 2000: 107) angesichts der verheerenden antijüdischen Haltung vieler Christinnen und Christen, die sich dafür auf die als faktuale Erzählungen verstandenen Erzählwerke im Neuen Testament beriefen. Eine Ethik der Interpretation ist hier gefordert, wie das in neutestamentlicher Wissenschaft im selbstkritischen Bedenken der Rolle des Christentums wie auch der Rolle der wissenschaftlichen Theologie immer wieder angemahnt wurde und wird (Schüssler-Fiorenza, 1988).

## **2. Neutestamentliche Exegese im Gefolge postklassischer Narratologie**

### **2.1. Strukturelle und kontextorientierte Narratologie**

Ansgar und Vera Nünning beschreiben den um 1990 eingetretenen Wandel der Fragestellung wie folgt: Neuere Ansätze thematisieren die in strukturalistischer Narratologie zumeist ausgeblendete Frage nach dem Kontext- und Wirklichkeitsbezug narrativer Texte. Sie sind kontext- und anwendungsorientiert, richten

ihren „Fokus auf historisch und kulturell variable Merkmale einzelner Erzähltexte“; richten ihre Aufmerksamkeit „nicht primär oder allein auf das ‚Produkt‘ des literarischen Textes, sondern auf die – stets beobachter- und rahmenabhängigen – Prozesse der Rezeption, Analyse und Bedeutungskonstitution. [...] Das Interesse der meisten neuen Ansätze gilt nicht allein den strukturellen Merkmalen von Texten, sondern der dialogischen Beziehung zwischen Texten und ihren kulturellen Kontexten“ (Nünning/Nünning 2002: 24f.; ähnlich Sommer 2010: 95f.). Interpretative und evaluative Vollzüge stehen also im Vordergrund des Interesses.

Postklassische Narratologie wurde schon von der niederländischen Literaturwissenschaftlerin Mieke Bal auch an biblischen Texten erprobt (Bal 1987) und ist mittlerweile in der neutestamentlichen Exegese rezipiert worden. Das Buch *Poetik der Apostelgeschichte* von Ute Eisen (Eisen 2006) basiert auf Genette, Bal, Rimmon-Kenan, nimmt aber auch schon die Diskussion um Faktualität und Fiktionalität auf. Dass dem Rezipienten in einem narrativen Text ein Neben- bzw. Gegeneinander mehrerer möglicher mentaler Welten präsentiert wird, die sich bei den verschiedenen Erzählfiguren wie bei der Erzählstimme hinsichtlich von Kenntnissen (*Knowledge World*), Orientierung an Normen (*Orientation World*), Wünschen (*Wish World*) und Intentionen (*Intention World*) voneinander unterscheiden, ist bei Sandra Huebenthal in ihrem Markusbuch (Huebenthal 2014: 323) fruchtbar gemacht. Sönke Finnern hat in seinem Buch über Matthäus 28 (Finnern 2010: 206; vgl. Poplutz 2008) die kognitive wie die kontextorientierte Wende in der Narratologie einbezogen. Das vom Leser eingebrachte Weltwissen lasse sich konkret als *Frames* und *Scripts* benennen. Die *Frames*, z. B. das Vorwissen des Lesers über Personen wie Jesus oder Institutionen wie den Tempel in Jerusalem ermöglichen elementar das semantische Verstehen. Mit Hilfe seiner Skripts (was geschieht bei normalen Abläufen z. B. im Restaurant oder beim Zahnarzt?) beurteilt der Leser, ob er eine Folge von Ereignissen in einen kohärenten Zusammenhang bringen kann. Gerade die *Scripts* füllen die optischen, narratologischen, thematischen und affektiven/pragmatischen Leerstellen auf und präfigurieren die Erwartung der Rezipienten, was als nächstes passieren wird (Finnern 2010: 41–43).

## 2.2. Die Bedeutung postklassischer narratologischer Verfahren für die Exegese

An mehreren grundlegenden Fragestellungen lässt sich der Zugewinn der neueren narratologischen Verfahren verdeutlichen. Ich ordne die Gesichtspunkte nach dem Prinzip der Steigerung an.



### 2.2.1. Raumkonzeptualisierungen

In neuerer Narratologie spielen Raumkonzeptualisierungen immer wieder eine hervorgehobene Rolle; selbst in bewährten Einführungswerken werden die entsprechenden Kapitel gelegentlich nachträglich erweitert (Vgl. Martínez/Scheffel 2007: 140–144 mit dies. 2012: 151–160). Marie-Laure Ryan (2009: 797–799) unterscheidet fünf Ebenen der Raumkonzeptualisierung: *Spatial Frames* (unmittelbare Umgebung), *Setting* (generelle Angaben zur Landschaft etc.), *Story Space* (Landschaft in der Imagination der Erzählfiguren), *Narrative World* (Raum, wie ihn der Leser durch eigenes Echtweltwissen oder durch eigene Imagination ergänzend zeichnet), narratives Universum, wie es der Text insgesamt präsentiert.

Die Erzählstimme arbeitet mit historisch oder alltagsmäßig emotional positiv oder negativ besetzten konkreten bzw. typischen Räumen bzw. entwirft eine Raumdarstellung, die eine bestimmte Handlung oder auch Personenführung plausibilisiert oder konterkariert. In der neutestamentlichen Wissenschaft hat die Analyse von Raumkonzeptionen Eingang gefunden in Einzeluntersuchungen zu den Evangelien (Struthers Malbon 1986; Bosenius 2014; Hölscher 2016) und zur Apostelgeschichte (Sleeman 2009: 22–56 mit Rückbezug auf Soja 1990) wie auch in neutestamentlichen Methodenbüchern (Finnern/Rüggemeier, 2016: 228–235). Für das Markusevangelium lässt sich feststellen, dass an Raumdarstellungen kein Interesse besteht, dass aber konkrete und typische Räume symbolisch aufgeladen werden (Rhoads/Michie 1982: 63–72). Bärbel Bosenius greift auf Jurij M. Lotman und sein Konzept des künstlerischen Raums zurück, für das die Unterteilung in mindestens zwei disjunktive Teilräume entscheidend ist, wodurch Handlungen einzelner Erzählfiguren als Grenzüberschreitungen dieser Teilräume überhaupt aussagbar werden (Bosenius 2014: 9–18). Die zweimal im Markusevangelium begegnende Notiz, die Schriftgelehrten seien „aus Jerusalem gekommen“, soll Jesu bleibende Gefährdung schon vor seinem Gang nach Jerusalem symbolisieren, denn Jerusalem ist für Jesus die Stadt seines gewaltsamen Todes. So wird weder die allgemein jüdische Konnotation „heilige Stadt“ positiv alludiert noch die Geschichte der eigenen Gruppe der Jesusanhänger, die sich ohne die Anfänge in Jerusalem kaum begreifen lässt. Das Negative dominiert.

Wie sind typische Räume (Berg, See, Haus, Synagoge) bei Markus konnotiert? Der Berg ist Ort der Gottesbegegnung, speziell der Ölberg markiert aber auch den Beginn des Leidensweges Jesu; der See ist Ort der Gefährdung der Jünger, aber auch der Epiphanie Jesu. Das Haus ist Ort des Rückzuges und der Belehrung im kleinen Kreis, aber auch ein Ort, in den die Familie Jesu eindringen will (Mk 3,31), hier stellvertretend für seine Gegner genannt. Die Synagoge

ist für Jesus der Ort seiner Lehre, für seine Anhänger auch Ort der Auseinandersetzung und des Leidens. Gesonderte Zeiten und gesonderte Orte sind also vor allem für Jesus durchweg Orte mit ambivalentem Erleben. Das spiegelt die Erfahrung der Anhänger Jesu wider: Nicht ständig, aber immer wieder und an allen möglichen Orten droht Verfolgung. Einen Ort ohne Anfechtung gibt es im Markusevangelium nicht. Die Interpretation liegt nahe, dass die Trägergruppe ihre eigene Situation als latent stets gefährdet wahrnimmt.

### **2.2.2. Lesen und Sinnkonstitution**

Wurde Wolfgang Iser's Konzept bereits als „alt-ehrwürdiges Konzept“ (Strasen 2002: 199) bespöttelt, so ist jenseits der Feststellung eines wissenschaftlichen Vatermordes nach Fortschritten im Erfassen dessen zu fragen, was den Lesevorgang eigentlich ausmacht. Ursula Christmann konzeptualisiert ihn „als Sinnverstehen in Form einer Wechselwirkung zwischen den Merkmalen des vorgegebenen Texts (z. B. Syntax, Struktur, Inhalte, Verständlichkeit, Anregungsgehalt) und der Kognitionsstruktur der Rezipienten (z. B. Vorwissen, Erwartungen, Zielsetzungen und Interessen).“ (Christmann 2015: 170) Matias Martínez zufolge sind Erzählfiguren kognitive Konstruktion. Was der Leser ergänzen muss, stammt aus Weltwissen, Alltagspsychologie, aber auch, nicht immer damit harmonierend, aus literarischen Normen (Martínez 2011: 146f.). Ralf Schneider hat ergänzt: Zusätzlich erlaubt die Aktivierung von Weltwissen dem Rezipienten, „bewusste und unbewusste Inferenzen zu nicht explizit im Text genannten Aspekten herauszustellen“ (Schneider 2010: 74). Kognitive Erzählforschung hat erbracht, „dass literarische Figuren im Lektüreprozess zumindest teilweise durch dieselben Inferenzprozesse mental konstruiert werden, die bei der Wahrnehmung realer Personen stattfinden“ (Martínez 2011: 147), vor allem bei Rückschluss von äußerlich sichtbarem Verhalten auf Charaktereigenschaften. Wiederum mit Ursula Christmann (Christmann 2015: 174) lassen sich vier Arten von Inferenzen unterscheiden, die beim Lesen literarischer Texte von Bedeutung sind: Inferenz kausaler Konsequenzen (Vorhersage künftiger Ereignisse), Inferenzen zu Akteuren (Zielen, Handlungen, Motiven), von Zuständen (Überzeugungen literarischer Figuren) und thematischen Inferenzen (Textdeutungen, Emotionen).

All das gilt m. E. auch für faktuale Erzählungen. Das sich dem Leser aufdrängende Bild bestimmter Erzählfiguren, die aus der Echtwelt bekannt sind, ist, so Mieke Bal, wesentlich durch die Konfrontation zwischen dem Echtweltwissen des Lesers und der Präsentation des Erzähltextes bestimmt (Bal 1986: 122).

Der Nutzen für die neutestamentliche Wissenschaft liegt auf der Hand. Bei den Evangelien ist deutlich geworden, wieviel der Leser aus dem vorhandenen Echtweltwissen ergänzen muss, ebenso aber aus einer sich entwickelnden christlichen Binnensprache. Er muss wissen, wer Pontius Pilatus war – Markus stellt ihn nicht mit Titel vor. Ebenso muss er wissen, wer Herodes Antipas war, einer der Söhne Herodes des Großen und Landesherr Jesu während dessen öffentlicher Wirksamkeit in Galiläa – nach dem unrühmlichen Ende seiner Karriere anno 39 wird er anno 70 kaum mehr im allgemeinen Gedächtnis der Zeitgenossen gewesen sein. Markus schreibt an die Adresse von Anhängern Jesu, in deren Kreisen basales Wissen über diese Personen immer wieder erinnert wird, setzt also als Organisationsform für seine Adressatinnen und Adressaten (es ist nicht nachweisbar, dass er für eine konkrete Einzelgemeinde schrieb; vgl. Wischmeyer 2011: 376) die Form einer einigermaßen stabilen Gruppe voraus, für die ein gewisses Mindestmaß an Kommunikation konstitutiv ist (Stürmer 2009: 133). Aus jüdischer Enzyklopädie muss der Leser wissen, dass die Bezeichnungen „Satan“ und „Beelzebub“ sich auf dieselbe widergöttliche Größe beziehen, vor allem aber, dass es nur einen Gott gibt, nämlich den Gott Israels, und dass seine Willensoffenbarungen und Zukunftsansagen in der Heiligen Schrift Israels zu finden sind und dass die Himmelsstimme Gott selbst vertritt.

Nun lässt sich auch das vorhin erörterte Problem der Autorität einer Erzählfigur über die Erzählstimme narratologisch konzeptualisieren, und zwar wie folgt: Der Statuszuweisung der Erzählfigur Jesus als verbindliche Autorität durch die himmlische Stimme in Mk 9,7 wird in den Evangelien durch keine positiv bewertete Erzählfigur widersprochen. Der Protagonist Jesus macht mehrfach die Erfüllung des Willens Gottes zum maßgeblichen Kennzeichen des von ihm favorisierten Lebens (Mk 3,35; 8,33; 10,19). Das alles ist Bestandteil der *Orientation World*, die alle Erzählfiguren (mit Ausnahme der Dämonen), aber auch die Leserinnen und Leser des Evangeliums teilen. Anzeichen dafür, dass die ersten Leser die Evangelien unter den von James Phelan, Vera Nünning und Monika Fludernik erörterten Kategorien unzuverlässigen Erzählens wahrgenommen hätten (Phelan 2005: 51–53; Fludernik 2005: 52; V. Nünning 2015: 49), lassen sich nicht nachweisen – andere antike Leser taten das sehr wohl: Sie nahmen die Widersprüche der Evangelien als Anlass, ihnen insgesamt Unzuverlässigkeit zu attestieren (Volp 2013: 43–45), und haben in vielem Erkenntnisse der heutigen neutestamentlichen Wissenschaft vorausgenommen.

### 2.2.3. Systematisierende Konzeptualisierung der Erzählstimme und der Erzählfiguren

Fasst man die Ausführungen von Wolf Schmid (Schmid 2011: 131) einerseits, von Silke Jahn und Christoph Meister (Jahn/Meister 2016: 113) andererseits zusammen, sind bei dem Versuch, die Erzählstimme zu beschreiben, folgende Elemente zu berücksichtigen: Auswahl und Komposition, Präsentation von Rede und mentalen Prozessen als Erzählrede oder Figurenrede, Erzählperspektive, Leserlenkung, Detaillierung, Zeitrelationen zwischen Diskurs und Geschichte, sprachliche Gestaltung, ferner das Erzählen über das Erzählen sowie die Zuverlässigkeit des Erzählers.

Eine Aussage über die Auswahl ist bei den Evangelien insofern schwierig zu treffen, als Paralleltexte dazu nicht vorhanden sind. Man wird aber sehr wohl fragen, ob Jesus Begegnungen mit den jüdischen Eliten grundsätzlich so konfliktreich verlaufen sind, wie in den Evangelien vorausgesetzt wird. Einzelne neutestamentliche Stellen weichen unser schematisches Bild der konfliktreichen Beziehung doch etwas auf. Die Komposition der Evangelien ist innerhalb des Hauptrahmens zwischen Geburt und Tod Jesu nicht nach biographisch-chronologischen, sondern nach sachlichen Gesichtspunkten durchgeführt.

Erzählfiguren werden, so Fotis Jannidis und Burkard Niederhoff (Jannidis 2009: 16; Niederhoff 2009: 393f.), immer auch in ihrem Gegen- und Miteinander konstruiert, auch hinsichtlich ihres *point of view* (V. Nünning 2000: 13). Zusätzlich ermöglicht die Verfeinerung dessen, wie etwa der *point of view* auf vier Ebenen abgehandelt werden kann, eine verfeinerte Analyse dessen, welches Gewicht den einzelnen Erzählfiguren überhaupt zukommt. Das ist nun anhand des Markusevangeliums vorzuführen.

Die Überlegenheit des Protagonisten Jesus wird wiederholt markiert, nicht nur in dem, was wir herkömmlich als Wundererzählungen bezeichnen. Innerhalb des Bestandes der Erzählfiguren kommt ihm allein die Fähigkeit zu, geheime Gedanken der Gegner (Mk 2,8) wie der Jünger (Mk 8,14–16) zu benennen. Seine textexternen Analepsen und Prolepsen, den Beginn der Schöpfung wie das Weltende betreffend, werden nicht kritisiert. Wohl aber stellt er die textexternen Ana- und Prolepsen sowohl der Gegner (Mk 10,2–4) als auch der Jünger in Frage. Die Prolepse der Zebedaeus-Söhne Jakobus und Johannes ist ein Ehrenplatz im Reich Gottes; Jesu Prolepse für sie beide ist das Martyrium, das sich mindestens bei Jakobus auch ca. 13 Jahre nach Jesu Tod betätigt (Mk 10,36–38). Sein *point of view* gilt, mit einer Ausnahme (Mk (7,24–30), grundsätzlich als der Maßgebende.

Erzählerkommentare sind bei Jüngern selten, erfolgen nur einmal in Form einer Prolepse, Judas Iskariot betreffend (3,19 weist auf 14,10f. voraus). Die

Fragen der Jünger an Jesus werden ohne vorangehenden Kommentar zur Motivation zumeist sogleich als Figurenrede eingeführt (Mk 4,10.38; 6,35; 7,17; 8,32; 9,28; 10,28.35; 14,29.68.70.71), seltener in Form auktorialer Einführung (Mk 6,49; 14,10). Eher geschieht es, dass bei den Reaktionen der Jünger im Nachhinein eine solche Introspektion stattfindet (Mk 4,41; 9,10.32; 10,24).

Antagonisten werden unterschiedlich behandelt, je nach römischer oder jüdischer Identität. In Mk 15,10 weiß die Erzählstimme von der Einschätzung des Pilatus zu berichten, seinem Eindruck nach sei Jesus aus Neid überstellt worden. Der allgemeine Zusammenhang zwischen Neid und Blutvergießen mag den Lesern plausibel erscheinen (vgl. Jak 4,2). Die Erzählstimme macht sich die Bewertung des Pilatus zu eigen (Hartman 2010: 622), spielt dadurch seine Verantwortung für den Tod Jesu herunter (Huebenthal 2014: 207 Anm. 156 sowie 342).

Den jüdischen Antagonisten hält der Protagonist Jesus hinsichtlich der *Knowledge World* mangelndes Nachdenken (Mk 3,23–27), hinsichtlich ihrer *Orientation World* Unkenntnis (Mk 2,25f.; 10,3–8; 12,24–27.35–37), ja Verfehlung (Mk 7,6–13; 12,1–8) vor. Man kann dies noch verstehen als Versuch, den Standpunkt des Protagonisten als richtig herauszustellen. Wenn der Protagonist den Antagonisten im Winzergleichnis (Mk 12,1–8) die Rolle der Nachfolger früherer Gottesfeinde zuschreibt (vgl. 2Chr 24,21; 36,15f.), ist das in der Literatur des antiken Judentums keineswegs singulär, wird aber dann problematisch, wenn in späterer Rezeption diese Aussagen zu Aussagen über das Judentum im Allgemeinen verwandelt werden. Wenn der Protagonist zu anderen Erzählfiguren über seine Gegner spricht, geht es u. a. um asoziales Verhalten: sie, die Schriftgelehrten, „fressen die Häuser der Witwen“ (Mk 12,38–40) – wovon der Leser des Markusevangeliums sich nicht durch vorangegangene Textbeispiele überzeugen konnte.

Zusätzlich ist auf den Einsatz bestimmter Erzähltechniken zu verweisen, die die jüdischen Antagonisten Jesu ins Unrecht setzen sollen. Die Technik der Pauschalierung findet sich in der zweiten Sabbatkontroverse, wo Jesu kritische Frage, ob man am Sabbat Leben erhalten oder töten wolle (Mk 3,5), an der Differenziertheit jüdischer Diskussion zum Arbeitsverbot am Sabbat vorbei geht: Akute Lebensgefahr lag bei dem Mann mit der verdorrten Hand nicht vor. Als weitere Technik wäre die der Groteske zu nennen, allerdings nur einmal, gegenüber den Sadduzäern angewandt (Mk 12,18–27). Die Technik der szenischen Ausblendung ist da angewandt, wo innerhalb eines Streitgespräches um Reinheitsvorschriften die Pharisäer es sind, die die Frage stellen (Mk 7,5), aber nicht ihnen, sondern den Jüngern die eigentliche Antwort gegeben wird (Mk 7,15). Nur sie erfahren, was Jesu Wort von der Reinheit meint, nämlich ethische Reinheit (Mk 7,21f.). Die Technik der Kontrastierung ist gerade

hinsichtlich der Erzählfigur der Schriftgelehrten verwirklicht. Durch die Aufforderung Jesu an den ehemals Aussätzigen, thoragemäß zu opfern (Mk 1,44), wird ihr im Folgenden erzähltes Verhalten (Mk 2,6–8) mit dem Vorwurf, Jesus habe Gott gelästert, für den Leser von vornherein diskreditiert. Wiederum ist es ein Schriftgelehrter, dem die Erzählstimme in Mk 12,28 die Feststellung zuschreibt, Jesus habe „gut geantwortet“. Im Kontext einer Reihe von Streitgesprächen impliziert dies jedoch, dass diese Zuschreibung von Mk 12,28 die Gegnerschaft der anderen Schriftgelehrten als unangebracht desavouiert. Ferner macht die Erzählstimme bei den Gegnern Jesu weitaus häufiger von der Möglichkeit einer erläuternden bewertenden Kommentars Gebrauch (Mk 2,6; 3,2; 10,2; 11,18.32; 12,12.13; 14,55). Eine Einführung der Figurenrede ohne vorausgehenden Erzählerkommentar erfolgt nur in 2,16.24; 3,22; 7,5; 8,11. Diese Kommentare der Erzählstimme sind nur selten erklärend (Mk 12,18), weitaus häufiger bewertend, im Vergleich (Mk 1,22) oder auf die Disposition (Mk 3,5) und Motivation des Handelns der Gegenspieler bezogen, dabei zumeist auf ihr Vorhaben, Jesus anklagen (Mk 3,2; 12,13) und hinrichten zu können (Mk 11,18; 12,12; 15,10).

Interpretieren lässt sich dies alles als der Versuch, die Position dieser Antagonisten von vornherein zu diskreditieren, um bei den Lesern das Verhalten der Abgrenzung zu fördern.

Standen in der Evangelienexegese zunächst die irdischen Erzählfiguren im Vordergrund, gibt es mittlerweile genügend narratologische Untersuchungen zu überweltlichen Erzählfiguren, zur Figur „Gott“ und den Engeln auf der einen (Vorholt 2013; Eisen/Müllner 2016), zum Satan und zu den Dämonen (Shively 2012; Shively 2014) auf der anderen Seite. Dass die Erzählfigur der himmlischen Stimme in Vertretung Gottes nur zweimal auftritt, um Jesus als höchsten Bevollmächtigten Gottes darzustellen, ist textextern der Versuch einer winzigen Minderheit innerhalb des *Imperium Romanum*, aber auch innerhalb der jüdischen Glaubensgemeinschaft, ihre eigene Sicht der Dinge zu legitimieren. Umgekehrt wird der Satan (Shively 2014: 147) in der Auslegung des Sämangsgleichnisses als Gefahr auch für die Gegenwart der Hörer dargestellt. Das verweist wiederum auf das Anliegen der inneren Stabilisierung der Gruppe, ein Anliegen, das aber als ungreifbare und daher beängstigende Bedrohung symbolisiert wird.

#### 2.2.4. Faktuales und fiktionales Erzählen

Der sogenannte Panfiktionalismus ist in der Geschichtswissenschaft, aber auch innerhalb der Literaturwissenschaft nicht unwidersprochen geblieben. Monika

Fludernik hat diese Theorie mit Hinweis auf unterschiedliche Interessen des Autors bzw. des Rezipienten, Peter Blume mit der wissenschaftlichen Unfruchtbarkeit des Begriffs des Fiktionalen, Matías Martínez mit Blick auf die Wahrheitsfrage kritisiert (Fludernik 2001, 89–91; Blume 2004: 15; Martínez, 2013: 181). Frank Zipfel hat auf die notwendige Einschränkung der Panfiktionalitätsthese auf philosophisch-epistemologische Problemstellungen verwiesen (Zipfel 2015: 13).

In etwa zeitgleich intensiviert sich nach früheren Ansätzen (Hamburger 1957) die Diskussion um Faktualität und Fiktionalität in den Literaturwissenschaften selbst. Die Verwendung der Termini *Fictional Narrative* und *Factual Narrative* in dem so betitelten Aufsatz von Gérard Genette (Genette 1990) hat sich durchgesetzt (Martínez/Scheffel 1999: 17). An der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg ist diesem Thema ein Graduiertenkolleg GRK 1767 „Faktuales und fiktionales Erzählen“ gewidmet, das bereits in der zweiten Förderphase besteht und aus dessen Arbeit bereits drei Publikationen hervorgegangen sind, darunter ein von der Sprecherin, der Anglistin Monika Fludernik, herausgegebener Sammelband zum Thema (Fludernik/Falkenhayner/Steiner 2015). Christoph Klein und Matías Martínez haben ein vierstufiges Modell entwickelt, das den Unterschied zwischen realen vs. fiktiven Inhalten und faktuellem vs. fiktionalem Erzählverfahren berücksichtigt (Klein/Martínez 2009: 4f.). Diesem Modell zufolge wären die Evangelien als faktuale Erzählungen mit fiktionalisierendem Erzählverfahren, in Teiltexträumen jedoch als faktuale Erzählungen mit fiktiven Inhalten zu beurteilen, wobei sich die Verfasser der Fiktivität der Inhalte wohl nicht bewusst waren (Zimmermann 2011: 439). An dieses Modell anknüpfend hat der Theologe Sönke Finnern ein fünfstufiges Modell sowohl für die Faktualität als auch für die Literarizität/Poetizität von Texten entwickelt (Finnern 2010: 71f.); die kanonisch gewordenen Evangelien gehören für ihn zu den Texten, die einen relativ hohen Anteil an Wirklichkeitsbezug haben, aber zum Zweck der Beförderung der Rezeption auch literarische Mittel anwenden. Für die Beurteilung von Faktualität und Fiktionalität in den Evangelien ist von Bedeutung, dass „das Verständnis von Fiktionalitätssignalen nach historischen oder sozialen Kontexten variieren“ (Irsigler 2015: 25) kann.

Allerdings war innerhalb der Literaturwissenschaft die Konzeptualisierung der Differenz zwischen faktual und fiktional umstritten. Dorrit Cohn hatte die Existenz spezifischer Signale für Fiktionalität auf der Textoberfläche angenommen (Cohn 1990: 799); außerdem sei nur in fiktionalen Texten möglich, Gedanken und Gefühle dritter Personen herauszustellen, obwohl für den Autor eigentlich kein Zugang zu dem Inneren dieser Personen besteht (Cohn 1990: 785; zur Kritik an beiden Thesen Cohns vgl. Blume 2004: 21). Das Konzept eines allwissenden Erzählers gilt auch für Frank Zipfel (Zipfel 2015: 24) wie für

Christian Klein und Matías Martínez als „fiktionalisierendes Erzählverfahren“ (Klein/Martínez 20009: 3); für Klein und Martínez ist der Unterschied zwischen fiktionalen und faktualen Texten nur an dem in ihnen und mit ihnen erhobenen Geltungsanspruch festzumachen (Klein/Martínez 20009: 5). Monika Fludernik hat eine umfangreichere Liste geboten: Offensichtliche Instrumentalisierung der Narration zum Zweck der Vermittlung normativer Entwürfe und Erfahrungshaftigkeit ist Kennzeichen faktualen, das Konzept des allwissenden Erzählers und Unzuverlässigkeit als intendierter literarischer Effekt sind die Kennzeichen fiktionalen Erzählens (Fludernik 2015: 116–118).

Die genannte Unterscheidung ist im Sinne der Ideologiekritik unaufgebar (Schaeffer 2009: 98). Das gilt im Allgemeinen wie im Speziellen für die Theologie, wie gerade die Leidensgeschichte der Juden angesichts des christlichen Antijudaismus lehrt. Eine Bemerkung wie Mk 15,10 ist, so Wolf Schmid, in einem streng faktualen Text nur möglich, wenn „eine bloße Vermutung von Seiten des Autors signalisiert ist oder eine Quelle dieses Wissens vorausgesetzt werden kann“ (Schmid, 2008: 38).

Andererseits ist unter dem Vorzeichen postklassischer Narratologie die Unterscheidung zwischen faktualer und fiktionaler Erzählung in mehrfacher Weise irrelevant (Zymner 2006: 323; Sommer 2010: 106). Auch in faktualen Erzählungen ist, so Rüdiger Zymner, eine Erzählstimme für Selektion, Anordnung der Handlungsabläufe wie Konstruktion des Geflechtes der Erzählfiguren wie für erläuternde oder bewertende Kommentare verantwortlich (Zymner 2006: 323). Auch in faktualen Erzählungen werden reale Personen in mehrfachem Sinne zu Erzählfiguren: Sie werden unvollständig präsentiert, ihnen werden Entwicklungen zugeschrieben oder nicht zugeschrieben, ihnen wird ein *point of view* zugeschrieben, den die Rezipientin oder der Rezipient einer Erzählung nicht selten erst mit Hilfe des Vergleichs zu anderen Erzählfiguren pointierend konstruiert. Unbestritten ist, so Fotis Jannidis (Jannidis 2009: 20–26; vgl. insgesamt Jannidis 2004), dass sich Wahrnehmung von Erzählfiguren und Wahrnehmung realer Menschen gegenseitig in beide Richtungen beeinflussen und dass es kulturspezifische literarische Typen gibt, die zur Attribution ihrer Eigenschaften auch auf reale Menschen führen (z. B. *femme fatale*). Mit dem Filmwissenschaftler Jens Eder lässt sich ergänzen, dass man sich auch von realen Personen ein Modell macht, wenn man etwas über sie z. B. in einem Zeitschriftenartikel liest (Eder 2016: 34).

Für fiktionale Texte hat Matías Martínez den Sonderfall „Reale Personen in fiktionalen Texten“ diskutiert, vor allem natürlich den Fall einer Diastase zwischen allgemeinem Weltwissen, diese Erzählfigur betreffend, und Erzählfigurenkonstruktion im Text. Ein Zweifaches ist möglich: 1. Leserinnen und Leser könnten dem Autor historische Fehler vorwerfen; 2. Der Autor könnte



„die historischen Kenntnisse seiner Leser spielerisch brüskieren“ (Martínez 2011: 146). Es gibt gute Gründe, Überlegungen dieser Art auch für faktuale Texte fruchtbar zu machen, so auch für das Markusevangelium. Der bereits genannte Herodes Antipas wird als „König“ bezeichnet, obwohl er es nicht war. Er wäre es gerne geworden, verlor aber bei allfälligen Versuchen die Position als Klientelfürst und wurde mit Verbannung gestraft. Früher attestierte man den Evangelisten historische Unkenntnis, bezog also die bei Martínez an erster Stelle genannte Position. Heute nimmt man wahr, dass die Bezeichnung „König“ in diesen beiden Evangelien nur auf Herodes Antipas und auf Jesus angewandt wird, und stellt ideologiekritisch fest: Der eine wäre gerne König geworden, obwohl er es nicht verdient hat, der andere wird als König verspottet, obwohl er dafür geeignet gewesen wäre. Der eine überantwortet andere Menschen dem Tod und lässt sich während eines Gastmahls das Haupt des unbeugsamen Johannes des Täufers servieren – der andere gibt sich, so Markus und Matthäus, selbst dahin und liefert so das Modell einer Gegengesellschaft, in der nicht mehr Herrschen-, sondern Dienenwollen als positives Handeln gilt (Ebner 2004: 30; Strecker 2007: 133–153, mit eindrucksvoller Kontrastierung von Mk 6,30–44; 14,12–26 und Mk 6,17–29).

### 3. Ethos des Lesens

Insgesamt ist deutlich geworden: Im Markusevangelium wird um den Protagonisten Jesus herum eine Geschichte mit mehreren Konfliktlinien erzählt, als deren Textpragmatik die Übernahme des *point of view* Jesu durch den Leser bezeichnet werden kann. Die Konflikte Jesu mit jüdischen Gegnern betreffen, so der Protagonist, deren Unwissenheit oder Verfehlung gegenüber der eigenen *Orientation World*, die der Protagonist prinzipiell teilt, aber auch, so die Erzählstimme, häufig genug deren Motivation. Dabei wird, wie die dargestellten Techniken der Kontrastierung und der szenischen Ausblendung nahelegen, nur in der Gemeinde der Anhänger Jesu sein Status richtig erkannt, und nur in der Gemeinde der Anhänger Jesu wird Gottes Wille praktiziert.

Wir haben uns dem Umstand zu stellen, dass die Evangelien die am stärksten polemischen Texte im Judentum des Zweiten Tempels sind (Bohak 2008: 75f.). Religionssoziologisch ist der Antijudaismus in den Anfangszeiten begründet „durch die Bemühungen einer Minorität [...], zu einer Selbstdefinition durch Abgrenzung zu gelangen.“ (Kamplung 2010: 11) Sozialpsychologische Erwägungen zeigen ferner, dass die mentale und materielle Begünstigung der Eigengruppe mit der gefühlten Bedrohung durch eine Fremdgruppe wächst (Kessler/Mummenday 2007: 519); die Polemik gegen die jüdischen Eliten

wäre dann Reflex der Unsicherheit des eigenen Standpunktes, der sich hinsichtlich seiner *Knowledge World* von dem Standpunkt der Eliten unterscheidet. Anhänger Jesu vollziehen, um es mit der Soziologin Eva Walther zu beschreiben, eine positive Bewertung der eigenen Gruppenidentität, indem sie eine positive Unterschiedenheit der eigenen Gruppe zur Fremdgruppe formulieren (Walther 2005: 276). Zwar fragt der Sozialpsychologe Hermann Brandstätter, „ob das Bewusstsein, zu einer bestimmten Gruppe zu gehören, zwangsläufig zu einer Überbewertung der eigenen und Geringschätzung anderer Gruppen und zu einem mehr oder weniger feindseligen Wettbewerb um die höhere Rangposition in den für den Gruppenvergleich bedeutsameren Werten führt.“ (Brandstätter 1990: 455) Man wird nur sagen können: Bei den ersten Anhängern Jesu ist das der Fall gewesen. Wenn im Markusevangelium den Antagonisten Jesu willentliche Selbstverweigerung unterstellt wird, lässt sich ebenfalls sozialpsychologisch fassen, nämlich in der Einsicht neuerer Sozialpsychologie, dass die Eigengruppe das in ihren Augen problematische Verhalten einer Fremdgruppe nicht auf äußere Einflüsse, sondern auf interne Dispositionen zurückführt (Taylor/Moghaddam 1994: 168).

Neben die sozialpsychologischen Begründungen sind historische Erwägungen zu stellen. Neuere Markusevangelienforschung zeigt, dass im Markusevangelium die eigene Gegenwart durchweg als Zeit der Anfechtung und Gefährdung wahrgenommen wird. Immerhin dürften die durch Tacitus belegten Vorgänge in Rom um 64 n. Chr. als latente prinzipielle Gefährdung von außen wahrgenommen worden sein. In Mk 13,9 werden Konflikte mit nichtjüdischen wie mit jüdischen Autoritäten vorausgesagt, in Mk 13,5f. das Auftreten von Dissidenten – die Stellen, innerhalb der Endzeitprophetie Jesu, sind schon immer als Spiegel der eigenen Gegenwart des Markusevangelisten gedeutet worden. Die wohl eher bescheidenen Missionserfolge ändern diese Sicht nicht wirklich.

Für die Ebene der Textproduktion mögen die genannten Gründe zu einem historischen Verstehen beitragen, was noch keine moralische Rechtfertigung bedeutet. Für die Ebene der Rezeption kann man fragen, warum christliche Theologen die neutestamentlichen Aussagen unbesehen weiter zur Rechtfertigung antijüdischen Schreibens und Handelns herangezogen haben. Dazu sind zwei Aspekte ausschlaggebend: 1. Institutionelle Selbstkritik hat es in den christlichen Kirchen lange Zeit nicht gegeben; 2. Schon seit dem zweiten Jahrhundert gilt: „Christliche Autoren sahen sich offensichtlich durch die reine Existenz des Judentums einem ständigen Legitimationsdruck für die eigene Praxis und Theologie ausgesetzt.“ (Kampling 2010: 11)

Nun ist nicht zu erweisen, dass nur das faktuale Lesen religiöser Texte zu Gewalttaten denen gegenüber führen müsste, die den *point of view* des Verfassers nicht teilen. Es sei daran erinnert, dass man mit der Philosophin Ruth

Hagenruber durchaus fragen kann, inwieweit das Sokrates-Bild bei Aristophanes zur Verurteilung des Sokrates beigetragen haben kann (Hagenruber 2009: 68). Historisch gesehen ist, weit darüber hinausgehend, daran zu erinnern, dass nicht nur Religion, sondern auch deren gewaltsame Bestreitung zur Verfolgung Andersdenkender führen kann. Gleichwohl macht die Anerkennung von Wahrheitsansprüchen angesichts einer negativen Wirkungsgeschichte die Notwendigkeit einer Ethik des Lesens wie des Schreibens verschärft deutlich.

Die verheerende Wirkung neutestamentlicher Texte für die Beziehungen zwischen Christen und Juden haben innerhalb der christlichen Theologie, der Kirchen wie der Wissenschaft, seit einigen Jahrzehnten zu einem neuen Ethos des Lesens neutestamentlicher Texte geführt. In den Literaturwissenschaften ist man über den Widerstand des sogenannten New Criticism gegenüber sämtlichen außertextuellen moralischen Wertmaßstäben ebenfalls längst hinausgelangt (Antor 2013: 193). James Phelan (Phelan 2005) hat anhand von Literatur mit komplexen Verhältnissen ein Analyseschema des unzuverlässigen Erzählens und Rezipierens entwickelt, wo ein Autor z. B. damit rechnet, dass der Leser die Unzuverlässigkeit des ihm (bisher) Präsentierten durchschaut. Für die Evangelien kann man daraus vereinfacht lernen: Texte mit faktuellem Selbstanspruch sind dann zu kritisieren, wenn sie falsch oder unvollständig berichten oder wenn in ihnen Erzähltechniken dazu geeignet sind, im Leser Vorurteile gegenüber Gruppen zu bestärken, die in dem Text als Erzählfiguren präsent sind. Neutestamentliche Wissenschaft hat dies insofern aufgearbeitet, als gerade für die wissenschaftliche Darstellung der jüdischen Eliten zur Zeit Jesu die Evangelien nur mehr eine untergeordnete Rolle spielen im Vergleich zu dem jüdischen Geschichtsschreiber Flavius Josephus. Die Frage, inwiefern Texte weiterhin einen, wenn auch fraktionierten Wahrheitsanspruch erheben können, lässt sich narratologisch mit Hinweis auf Teiltexthe beantworten, die einer moralisch anfechtbaren Praxis der Erzählstimme widerstreiten. Für das Markusevangelium wäre hier auf die Konstruktion einer Gegengesellschaft in Mk 10,35–45 zu verweisen, in der nicht das Herrschen, sondern das Dienenwollen entscheidend ist, des Weiteren auf Mk 3,35, wo das Tun des Willens Gottes als entscheidend gilt. Verantwortbare Rezeption der Evangelien zielt in lutherischer Tradition nicht auf das Schüren von Vorurteilen, sondern auf die – *sit venia verbo* – Selbst-Fokalisation des Lesers, wie sie Johann Sebastian Bach in der Matthäuspassion eingeschärft hat: Ich bin's, ich sollte büßen.

## **Bibliographie**

- Aletti (1989): Jean-Noël Aletti: *L'Art de raconter Jésus Christ. L'exégèse narrative de l'évangile de Luc (Parole de Dieu)*. Paris: Seuil.
- Alkier (1998): Stefan Alkier: *Hinrichtungen und Befreiungen: Wahn – Vision – Wirklichkeit in Apg 12. Skizzen eines semiotischen Lektüreverfahrens und seiner theoretischen Grundlagen*. In: *Exegese und Methodendiskussion*. Hg. v. Stefan Alkier u. Ralph Brucker. Tübingen: A. Francke, S. 111–133.
- Antor (2013): Heinz Antor: *Art. Ethical Criticism*. In: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Hg. v. Ansgar Nünning. 5. Aufl. Stuttgart: J. B. Metzler, S. 193–195.
- Assmann (1989): Aleida Assmann: *Fiktion als Differenz*. In: *Poetica* 21, S. 239–260.
- Backhaus/Häfner (2009): Knut Backhaus u. Gerd Häfner: *Historiographie und fiktionales Erzählen. Zur Konstruktivität in Geschichtstheorie und Exegese*. 2. Aufl. Neukirchen-Vluyn: Neukirchener Verlag. (Biblich-Theologische Studien 86)
- Bal (1986): Mieke Bal: *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press.
- Bal (1987): Mieke Bal: *Lethal Love: Feminist Literary Readings of Biblical Love Stories*. Bloomington/IN: Indiana University Press.
- von Bendemann (2001): Reinhard von Bendemann: *Zwischen ΔΟΞΑ und ΣΤΑΥΡΟΣ: Eine exegetische Untersuchung der Texte des sogenannten Reiseberichts im Lukasevangelium*. Berlin: Walter de Gruyter. (Beihefte zur Zeitschrift für die neutestamentliche Wissenschaft 101)
- Blume (2004): Peter Blume: *Fiktion und Weltwissen. Der Beitrag nichtfiktionaler Konzepte zur Sinnkonstitution fiktionaler Erzählliteratur*. Berlin: Schmidt. (Allgemeine Literaturwissenschaft – Wuppertaler Schriften 8)
- Bohak (2008): Gideon Bohak: *Ancient Jewish Magic. A History*. Cambridge/MA: Cambridge University Press.
- Booth (1974): Wayne C. Booth: *Die Rhetorik der Erzählkunst*. Heidelberg: Quelle u. Meyer. (UTB 384/385)
- Bormann (2005): Lukas Bormann: *Autobiographische Fiktionalität bei Paulus*. In: *Biographie und Persönlichkeit des Paulus*. Hg. v. Eve-Marie Becker u. Peter Pilhofer. Tübingen: Mohr Siebeck (Wissenschaftliche Untersuchungen zum Neuen Testament 187), S. 106–124.
- Bosenius (2014): Bärbel Bosenius: *Der literarische Raum des Markusevangeliums*. Neukirchen-Vluyn: Neukirchener Verlag. (Wissenschaftliche Monographien zum Alten und Neuen Testament 140)

- Brandstätter (1990): Hermann Brandstätter: Emotionen im sozialen Verhalten. In: *Psychologie der Emotion*. Hg. v. Klaus R. Scherer. Göttingen (u. a.): Verlag für Psychologie (Enzyklopädie der Psychologie C IV Bd. III), S. 423–481.
- Breytenbach (2011): Cilliers Breytenbach: Current Research on the Gospel according to Mark. In: Eve-Marie Becker u. Anders Runesson: *Mark and Matthew I. Comparative Readings: Understanding the Earliest Gospels in their First-Century Settings*. Tübingen: Mohr Siebeck, (Wissenschaftliche Untersuchungen zum Neuen Testament 271), S. 13–32.
- Bultmann (1957): Rudolf Bultmann: *Geschichte der synoptischen Tradition*. 3. durchges. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Chatman (1978): Seymour Chatman: *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca/N.Y. u. London: Cornell University Press.
- Christmann (2015): Ursula Christmann: Lesen als Sinnkonstitution. In: *Lesen. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hg. v. Ursula Rautenberg u. Ute Schneider. Berlin: Walter de Gruyter, S. 169–184.
- Cohn (1990): Dorrit Cohn: Signposts of Fictionality. A Narratological Perspective. In: *Poetics Today* 11, S. 775–804.
- Cousland (2002): Robert C. Cousland: *The Crowds in the Gospel of Matthew*. Leiden: Brill. (Supplements to Novum Testamentum 102)
- Danove (2009): Paul Danove: *The Rhetoric of Characterization of God, Jesus, and Jesus' Disciples in the Gospel of Mark*. London: T&T Clark International.
- Ebner (2004): Martin Ebner: Die Etablierung einer „anderen“ Tafelrunde. Der „Einsetzungsbericht“ in Mk 14,22–24 mit Markus gegen den Strich gelesen. In: ders.: *Paradigmen auf dem Prüfstand. Exegese wider den Strich. Festschrift für Karlheinz Müller zu seiner Emeritierung*. Hg. v. Martin Ebner. Münster: Aschendorff, S. 17–45.
- Eder (2016): Jens Eder: Gottesdarstellung und Figurenanalyse. Methodologische Überlegungen aus medienwissenschaftlicher Perspektive. In: *Gott als Figur. Narratologische Analysen biblischer Texte und ihrer Adaptionen*. Hg. v. Ute Eisen u. Ilse Müllner. Freiburg/Br.: Herder, S. 27–54.
- Egger (1987): Wilhelm Egger: *Methodenlehre zum Neuen Testament*. Freiburg/Br.: Herder.
- Egger/Wick (2011): Wilhelm Egger u. Peter Wick: *Methodenlehre zum Neuen Testament*. 6. Aufl. Freiburg/Br.: Herder.
- Eisen (1998): Ute E. Eisen: Das Markusevangelium erzählt. *Literary Criticism und Evangelienauslegung*. In: *Exegese und Methodendiskussion*. Hg. v. Stefan Alkier u. Ralph Brucker. Tübingen u. Basel: A. Francke (Texte und Arbeiten zum neutestamentlichen Zeitalter 23), S. 135–153.

- Eisen (2006): Ute E. Eisen: Poetik der Apostelgeschichte. Fribourg u. Göttingen: Academic Press u. Vandenhoeck & Ruprecht.
- Eisen/Müllner (2016): Ute E. Eisen u. Ilse Müllner (Hg.): Gott als Figur. Narratologische Analysen biblischer Texte und ihrer Adaptionen. Freiburg/Br.: Herder.
- Finnern (2010): Sönke Finnern: Narratologie und biblische Exegese. Eine integrative Methode der Erzählanalyse und ihr Ertrag am Beispiel von Matthäus 28. Tübingen: Mohr Siebeck. (Wissenschaftliche Untersuchungen zum Neuen Testament II 285)
- Finnern/Rüggemeier (2016): Jan Rüggemeier u. Sönke Finnern: Methoden der neutestamentlichen Exegese. Ein Lehr- und Arbeitsbuch, Eine Einführung für Studium und Lehre. Tübingen: A. Francke. (UTB 4212)
- Fludernik (2001): Monika Fludernik: Fiction vs. Non-Fiction, Narratological Differentiations. In: Erzählen und Erzähltheorie. Festschrift für Wilhelm Füger. Hg. v. Jörg Helbig. Heidelberg: C. Winter (Anglistische Forschungen 294), S. 85–103.
- Fludernik (2005): Monika Fludernik: Unreability vs. Discordance. Kritische Betrachtungen zum literaturwissenschaftlichen Konzept der erzählerischen Unzuverlässigkeit. In: „Was stimmt denn jetzt?“ Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film. Hg. v. Fabienne Liptay u. Yvonne Wolf. München: Boorberg (edition text + kritik), S. 39–59.
- Fludernik (2015): Monika Fludernik: Narratologische Probleme des faktualen Erzählens. In: Faktuales und fiktionales Erzählen. Interdisziplinäre Perspektiven. Hg. v. Monika Fludernik, Nicole Falkenhayner u. Julia Steiner. Würzburg: Ergon. (Faktuales und fiktionales Erzählen. Schriftenreihe des Graduiertenkollegs 1767, Bd. 1), S. 115–137.
- Fludernik/Falkenhayner/Steiner (2015): Monika Fludernik, Nicole Falkenhayner u. Julia Steiner (Hg.): Faktuales und fiktionales Erzählen. Interdisziplinäre Perspektiven. Würzburg: Ergon. (Faktuales und fiktionales Erzählen. Schriftenreihe des Graduiertenkollegs 1767, Bd. 1)
- Frey (1992): Jörg Frey: Der implizite Leser und die biblischen Texte. In: Theologische Beiträge 23, S. 266–290.
- Genette (1990): Gérard Genette: „Fictional Narrative“ and „Factual Narrative“. In: Poetics Today 11, S. 755–774.
- Hagengruber (2009): Ruth Hagengruber: Darstellung, Anordnung und implizite Schlussfolgerung. Über das Verhältnis von Dichtung und Moral aus philosophischer Perspektive. Eine platonische Kritik der Postmoderne. In: Narration und Ethik. Hg. v. Claudia Öhlschlager. München: Wilhelm Fink. (Ethik – Text – Kultur, 1), S. 65–78.

- Hahn (1985): Ferdinand Hahn (Hg.): *Der Erzähler des Evangeliums. Methodische Neuansätze in der Markusforschung*. Stuttgart: Katholisches Bibelwerk.
- Hamburger (1957): Käthe Hamburger: *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart: Klett.
- Hartman (2010): Lars Hartman: *Mark for the Nations*. Eugene/OR: Wipf and Stock.
- Heinen (2002): Sandra Heinen: *Das Bild des Autors. Überlegungen zum Begriff des „impliziten Autors“ und seines Potentials zur kulturwissenschaftlichen Beschreibung von inszenierter Autorschaft*. In: *Sprachkunst* 33, S. 327–343.
- Hölscher (2016): Michael Hölscher: *Wider den Leerstand. Die Tempelreinigung in Mt 21,12–16 als Raumkonflikt*. In: *Studien zum Neuen Testament und seiner Umwelt. Serie A* 41, S. 5–25.
- Huebenthal (2014): Sandra Huebenthal: *Das Markusevangelium als kollektives Gedächtnis*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. (Forschungen zur Religion und Literatur des Alten und Neuen Testaments 253)
- Irsigler (2015): Hubert Irsigler: *Erzählen in biblischer Literatur: konfessorisch – faktual und fiktional*. In: *Faktuales und fiktionales Erzählen. Interdisziplinäre Perspektiven*. Hg. v. Monika Fludernik, Nicole Falkenhayner u. Julia Steiner. Würzburg: Ergon. (Faktuales und fiktionales Erzählen. Schriftenreihe des Graduiertenkollegs 1767, Bd. 1), S. 23–46.
- Jannidis (2004): Fotis Jannidis: *Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie*. Berlin u. Boston/MA: Walter de Gruyter. (Narratologia 3)
- Jannidis (2009): Fotis Jannidis: *Character*. In: *Handbook of Narratology*. Hg. v. Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid u. Jörg Schönert. Berlin u. New York: Walter de Gruyter (Narratologia 19), S. 14–29.
- Kampling (2010): Rainer Kampling: *Art. Antijudaismus*. In: *Handbuch des Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart*. Bd. III: *Begriffe, Theorien Ideologien*. Hg. v. Wolfgang Benz. Berlin u. New York: Walter de Gruyter, S. 10–13.
- Kermode (1969): Frank Kermode: *The Genesis of Secrecy: On the Interpretation of Narrative*. Cambridge/MA: Harvard University Press.
- Kessler/Mummenday (2007): Thomas Kessler u. Amélie Mummenday: *Vorurteile und Beziehungen zwischen sozialen Gruppen*. In: *Sozialpsychologie. Eine Einführung*. Hg. v. Klaus Jonas, Wolfgang Strebe u. Miles Newstone. Übers. v. Matthias Reiss u. Carmen Leberherz. Heidelberg: Springer, S. 487–531.
- Kingsbury (1983): Jack Dean Kingsbury: *The Christology of Mark's Gospel*. Philadelphia/PA: Fortress Press 1983.
- Kingsbury (1988): Jack Dean Kingsbury: *Matthew as Story*. 2. Aufl. Philadelphia/PA: Fortress Press 1988.

- Kingsbury (1989): Jack Dean Kingsbury: Conflict in Mark. Jesus, Authorities, Disciples. Minneapolis/MN: Fortress Press 1989.
- Kingsbury (1991): Jack Dean Kingsbury: Conflict in Luke. Jesus, Authorities, Disciples. Minneapolis/MN: Fortress Press 1991.
- Klauck (1982): Hans-Josef Klauck: Die erzählerische Rolle der Jünger im Markusevangelium. In: *Novum Testamentum* 24, S, 1–26.
- Klein/Martínez (2009): Christian Klein u. Matías Martínez: Wirklichkeitserzählungen, Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens. In: *Wirklichkeitserzählungen, Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens*. Hg. v. Christian Klein u. Matías Martínez. Stuttgart: J. B. Metzler, S. 1–13.
- Lahn/Meister (2016): Silke Lahn u. Christoph Meister: Einführung in die Erzähltextanalyse. 3. Aufl. Stuttgart: J. B. Metzler.
- Lämmert (1993): Eberhard Lämmert: Bauformen des Erzählens. 8. Aufl. Stuttgart: J. B. Metzler.
- Lührmann (1987): Dieter Lührmann: Das Markusevangelium. Tübingen: Mohr Siebeck.
- Marguerat (1985): Daniel Marguerat: Strukturelle Textlektüren des Evangeliums. Zürich: Benziger 1985. (Theologische Berichte 13)
- Martínez (2011): Matías Martínez: Figur. In: *Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte*. Hg. v. Matías Martínez. Stuttgart: J. B. Metzler, S. 145–150.
- Martínez (2013): Matías Martínez: Narratologie als interdisziplinäre Forschungsmethode. In: *Literaturwissenschaft heute – Gegenstand, Positionen, Relevanz*. Hg. v. Susanne Knaller u. Doris Pichler. Göttingen: V + R unipress, S. 173–190.
- Martínez/Scheffel (1999): Matías Martínez u. Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. München: C. H. Beck.
- Martínez/Scheffel (2007): Matías Martínez u. Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. 7. Aufl. München: C. H. Beck.
- Martínez/Scheffel (2012): Matías Martínez u. Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. 9. Aufl. München: C. H. Beck.
- Meiser (1998): Martin Meiser: Die Reaktion des Volkes auf Jesus. Eine redaktionskritische Studie zu den synoptischen Evangelien. Berlin: Walter de Gruyter. (Beihefte zur Zeitschrift für die neutestamentliche Wissenschaft 96)
- Meiser (2000): Martin Meiser: Proseminar II: Neues Testament und Kirchengeschichte. Ein Arbeitsbuch. Stuttgart: Kohlhammer.
- Migne (1862): Johannes Chrysostomus: homiliae in Matthaicum 1.2. In: *Patrologia cursus completus omnium SS. patrum, doctorum scriptorumque*



- ecclesiasticorum sive Latinorum, sive Graecorum. Hg. v. Jacques Paul Migne. Bd. 57. Paris: Migne.
- Müller (2001): Christoph Gregor Müller: Die Charakterzeichnung Johannes des Täufers im lukanischen Erzählwerk. Freiburg/Br.: Herder.
- Niederhoff (2009): Burkard Niederhoff: Perspective/Point of View. In: Handbook of Narratology. Hg. v. Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid u. Jörg Schönert. Berlin u. New York: Walter de Gruyter (Narratologia 19), S. 384–397.
- Nünning (2013): Ansgar Nünning: Art. Erzähltheorien. In: Metzler Lexikon Literatur-und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Hg. v. Ansgar Nünning. 5. Aufl. Stuttgart: J. B. Metzler, S. 187–191.
- Nünning/Nünning (2002): Ansgar Nünning u. Vera Nünning: Von der strukturalistischen zur postklassischen Erzähltheorie. In: Neuere Ansätze in der Erzähltheorie. Hg. v. Ansgar Nünning u. Vera Nünning. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, S. 1–33.
- Nünning (2015): Vera Nünning: Unzuverlässiges Erzählen als Paradigma für die Unterscheidung zwischen faktualem und fiktionalem Erzählen. In: Wie Geschichten Geschichte schreiben. Hg. v. Susanne Luther, Jörg Röder u. Eckhart D. Schmidt. Tübingen: Mohr Siebeck (Wissenschaftliche Untersuchungen zum Neuen Testament II 395), S. 37–58.
- Nünning/Nünning (2000): Ansgar Nünning u. Vera Nünning: Von ‚der‘ Erzählperspektive zur Perspektivenstruktur narrativer Texte: Überlegungen zur Konzeptualisierung und Untersuchbarkeit von Multiperspektivität. In: Multiperspektivisches Erzählen: Zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts. Hg. v. Ansgar Nünning u. Vera Nünning. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, S. 3–38.
- Petersen (1978): Norman Petersen: Literary Criticism for New Testament Critics. Philadelphia/PA: Fortress Press.
- Phelan (2005): James Phelan: Living to Tell about It. A Rhetoric and Ethics of Character Narration. Ithaca/NY u. London: Cornell University Press.
- Popkes (2009): Enno Edzard Popkes: Art. „Fiktion“. In: Oda Wischmeyer (Hg.): Lexikon der Bibelhermeneutik. Berlin u. New York: Walter de Gruyter, S. 176f.
- Poplutz (2008): Uta Poplutz: Erzählte Welt. Narratologische Studien zum Matthäusevangelium. Neukirchen-Vluyn: Neukirchener Verlag.
- Pramann (2008): Susanne Pramann: Point of View im Markusevangelium. Eine Tiefenbohrung. Frankfurt/M.: Peter Lang.
- Rhoads/Michie (1982): David Rhoads u. Donald Michie: Mark as Story. An Introduction to the Narrative of a Gospel. Philadelphia/PA: Fortress Press.

- Riesner (2007): Rainer Riesner: Die Rückkehr der Augenzeugen. Eine neue Entwicklung in der Evangelienforschung. In: *Theologische Beiträge* 38, S. 337–352.
- Röder (2015): Jörg Röder: Schreiben Geschichten (wahre) Geschichte? Fiktionalität und Faktualität, Fakten und fiktives im Diskurs neutestamentlicher Exegese. In: *Wie Geschichten Geschichte schreiben*. Hg. v. Susanne Luther, Jörg Röder u. Eckart D. Schmidt. Tübingen: Mohr Siebeck. (Wissenschaftliche Untersuchungen zum Neuen Testament II 395), S. 59–109.
- Ryan (2009): Marie-Laure Ryan: Art. Space. In: *Handbook of Narratology*. Hg. v. Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid u. Jörg Schönert. Berlin u. New York: Walter de Gruyter (*Narratologia* 19), S. 796–811.
- Schaeffer (2009): Jean-Marie Schaeffer: Fictional vs. Factual Narration. In: *Handbook of Narratology*. Hg. v. Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid u. Jörg Schönert. Berlin u. New York: Walter de Gruyter (*Narratologia* 19), S. 98–114.
- Schmid (2008): Wolf Schmid: *Elemente der Narratologie*. 2. Aufl. Berlin u. Boston/MA: Walter de Gruyter.
- Schmid (2009): Wolf Schmid: Implied Author. In: *Handbook of Narratology*. Hg. v. Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid u. Jörg Schönert. Berlin u. New York: Walter de Gruyter (*Narratologia* 19), S. 161–173.
- Schmid (2011): Wolf Schmid: Erzählstimme. In: *Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte*. Hg. v. Matías Martínez. Stuttgart: J. B. Metzler, S. 131–138.
- Schneider (2010): Ralf Schneider: Methoden rezeptionstheoretischer und kognitionswissenschaftlicher Ansätze. In: *Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse*. Hg. v. Vera Nünning u. Ansgar Nünning. Stuttgart: J. B. Metzler, S. 71–90.
- Scholtissek (2005): Klaus Scholtissek: „Gründerzählung“ des Heils. Zum aktuellen Stand der Markusforschung. In: *Theologische Literaturzeitung* 130, S. 858–880.
- Schunack (1996): Gerd Schunack: Neuere literaturkritische Interpretationsverfahren in der anglo-amerikanischen Exegese. In: *Verkündigung und Forschung* 41, S. 28–55.
- Schüssler Fiorenza (1988): Elisabeth Schüssler Fiorenza: The Ethics of Interpretation: De-Centering Biblical Scholarship. In: *Journal of Biblical Literature* 107, S. 3–17.
- Schweizer (1998): Eduard Schweizer: *Das Evangelium nach Markus*. 8. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. (Neues Testament Deutsch 1)
- Shively (2012): Elisabeth E. Shively: Apocalyptic Imagination in the Gospel of Mark. *The Literary and Theological Role of Mark 3:22–30*. Berlin u.

- Boston/MA: Walter de Gruyter. (Beihefte zur Zeitschrift für die neutestamentliche Wissenschaft 189)
- Shively (2014): Elisabeth E. Shively: Characterizing the Non-Human: Satan in the Gospel of Mark. In: Character Studies and the Gospel of Mark. Hg. v. Christopher W. Skinner u. Matthew Ryan Hauge. London: Bloomsbury T&T Clark (Library of New Testament Studies 483), S. 127–151.
- Sleeman (2009): Matthew Sleeman: Geography and the Ascension Narrative in Acts. Cambridge/MA: Cambridge University Press.
- Söding (1988): Thomas Söding: Wege der Schriftauslegung. Methodenbuch zum Neuen Testament. Freiburg/Br.: Herder.
- Soja (1990): Edward W. Soja: Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory. London: Verso.
- Sommer (2010): Roy Sommer: Methoden strukturalistischer und narratologischer Analyse. In: Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse. Hg. v. Vera Nünning u. Ansgar Nünning. Stuttgart: J. B. Metzler, S. 91–108.
- Stein (2008): Robert H. Stein: Mark. Grand Rapids/MI: Baker Academics.
- Strasen (2002): Sven Strasen: Was Erzählungen bedeuten: Pragmatische Narratologie. In: Neuere Ansätze in der Erzähltheorie. Hg. v. Ansgar Nünning u. Vera Nünning. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, S. 185–218.
- Strecker (2007): Christian Strecker: Macht – Tod – Leben – Körper. Koordinaten einer Verortung der frühchristlichen Rituale Taufe und Abendmahl. In: Erkennen und Erleben. Beiträge zur psychologischen Erforschung des frühen Christentums. Hg. v. Gerd Theißen u. Petra von Gemünden. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus, S. 133–153.
- Struthers Malbon (1986): Elisabeth Struthers Malbon: Narrative Space and Mythic Meaning in Mark. San Francisco/CA: Harper & Row.
- Stürmer (2009): Stefan Stürmer: Sozialpsychologie. München: Reinhardt. (UTB Basics)
- Tannehill (1985): Robert C. Tannehill: Die Jünger im Markusevangelium – die Funktion einer Erzählfigur. In: Der Erzähler des Evangeliums. Methodische Neuansätze in der Markusforschung. Hg. v. Ferdinand Hahn. Stuttgart: Katholisches Bibelwerk, S. 37–66.
- Taylor/Moghaddam (1994): Donald M. Taylor u. Fathali M. Moghaddam: Theories of Intergroup Relations. International Social Psychological Perspectives. 2. Aufl. Westport u. London: Greenwood Publishing Group.
- Uspenskij (1975): Boris A. Uspenskij: Poetik der Komposition. Struktur des künstlerischen Textes und Typologie der Kompositionsform. Frankfurt/M.: Suhrkamp. (Russ. Originalaus. 1970)

- Volp (2013): Ulrich Volp (Hg.): Makarios Magnes, Apocriticus. Kritische Ausgabe mit deutscher Übersetzung. Berlin u. Boston/MA: Walter de Gruyter. (Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur 169)
- Vorholt (2013): Robert Vorholt: Das Osterevangelium. Erinnerung und Erzählung. Freiburg/Br.: Herder. (Herders Biblische Studien 73)
- Walther (2005): Eva Walther: Sozialpsychologie. In: Psychologie. Eine Einführung in ihre Grundlagen und Anwendungsfelder. Hg. v. Astrid Schütz, Herbert Selg u. Stefan Lauterbacher. 3. Aufl. Stuttgart: Kohlhammer, S. 262–284.
- White (1991): Hayden V. White: Auch Klio dichtet, oder: Die Fiktion des Faktischen. Studien zur Topologie des historischen Diskurses. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Wischmeyer (2011): Oda Wischmeyer: Forming Identity through Literature: The Impact of Mark for the Building of Christ-Believing Communities in the Second Half of the First Century C.E. In: Mark and Matthew I. Comparative Readings: Understanding the Earliest Gospels in their First-Century Settings. Hg. v. Eve-Marie Becker u. Anders Runesson. Tübingen: Mohr Siebeck (Wissenschaftliche Untersuchungen zum Neuen Testament 271), S. 355–378.
- Zimmermann (2011): Ruben Zimmermann: Geschichtstheorien und Neues Testament. Gedächtnis, Diskurs, Kultur und Narration in der historiographischen Diskussion. In: Early Christianity 2, S. 417–444.
- Zipfel (2015): Frank Zipfel: Fiktion und fiktionales Erzählen aus literaturtheoretischer Perspektive. In: Wie Geschichten Geschichte schreiben. Hg. v. Susanne Luther, Jörg Röder u. Eckart D. Schmidt. Tübingen: Mohr Siebeck (Wissenschaftliche Untersuchungen zum Neuen Testament II 395), S. 11–36.
- Zumstein (1988): Jean Zumstein: Analyse narrative, critique rhétorique et exégèse johannique. In: La narration. Quand le récit devient communication. Hg. v. Pierre Bühler u. Jean-François Habermacher. Genève: Labor et Fides.
- Zumstein (1991): Jean Zumstein: L'évangile johannique; une stratégie du croire. In: ders.: Miettes exégétiques. Genève: Labor et Fides. (Le Monde de la Bible 25)
- Zumstein (1996): Jean Zumstein: Narrative Analyse und neutestamentliche Exegese in der frankophonen Welt. In: Verkündigung und Forschung 41, S. 5–27.

- Zwick (1989): Reinhold Zwick: Montage im Markusevangelium. Studien zur narrativen Organisation der ältesten Jesuserzählung. Stuttgart: Katholisches Bibelwerk. (Stuttgarter Biblische Beiträge 18)
- Zymner (2006): Rüdiger Zymner: „Stimme(n)“ als Text und Stimme(n) als Ereignis: In: Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen. Hg. v. Andreas Blödorn, Daniela Langer u. Michael Scheffel. Berlin u. Boston/MA: Walter de Gruyter (Narratologia 10), S. 321–347.

# Die ‚tragische‘ Geschichtsschreibung des Hellenismus in Theorie und Praxis. Einige Beobachtungen zu Polybios und seinen Vorgängern

*Christoph Kugelmeier*

Kollegenschelte ist zwar wenig erfreulich, aber durchaus keine erst moderne Erscheinung:

κατὰ τῆς Τιμαίου τί ποτε δεῖ λέγειν ὄνομα καὶ ῥῆμα; πάντα γὰρ ἐπιδέχεσθαι μοι δοκεῖ τὰ πικρότατα τὸ γένος, οἷς ἐκεῖνος κέχρηται κατὰ τῶν πλησίων. ὅτι μὲν οὖν ἐστὶ φιλαπεχθῆς καὶ ψεύστης καὶ τολμηρός, σχεδὸν ἰκανῶς ἐκ τῶν προειρημένων ὑπεδείχθη διότι δ' ἀφιλόσοφος ἐστὶ καὶ συλλήβδην ἀνάγωγος συγγραφεύς, ἐκ τῶν λέγεσθαι μελλόντων ἔσται συμφανές

Welcher Name, welcher Ausdruck wäre für Timaios am Platze? Die unglaublich scharfen Worte von der Art, wie er sie gegen die anderen gebraucht, treffen alle auf ihn selbst zu. Daß er gehässig, verlogen und dreist ist, dürfte durch das, was ich ausgeführt habe, zur Genüge bewiesen sein. Daß er aber wissenschaftlich wie auch sonst ein völlig ungebildeter Autor ist, wird aus dem Folgenden ersichtlich werden. (Polybios: *Historien* 12,25,5f. = Timaios T 19, Jacoby 1993: III B 585f.; Polybios 1978: 809)

Man sieht: ‚Alternative‘ Fakten und die mehr oder weniger subtile tendenziöse Färbung von Tatsachenberichten durch rhetorische und literarische Gestaltung, ja bereits durch die Wahl grundlegender sprachlicher Mittel sind keineswegs eine Erfindung neuerer Zeit, sondern schon in der Antike ein unter verschiedenen Aspekten vieldiskutiertes Problem. Polybios (ca. 200–120 v. Chr.), der bedeutendste und einzige in vollständigen Texten überlieferte Geschichtsschreiber des Hellenismus, gibt uns in seinem Werk vielfachen Aufschluss über seine historiographischen Prinzipien. In diesem Zusammenhang polemisiert er häufig gegen Vorgänger wie Timaios von Tauromenion (ca. 345–250 v. Chr., *Historien* in 38 Bänden, Jacoby 1993: III B 592ff.), an deren Geschichtswerken er insbesondere ein Übermaß an Emotionalität kritisiert, ihnen sogar vorwirft, den Unterschied zwischen Geschichtsschreibung und fiktionaler Literatur, namentlich der Tragödie, zu verwischen:

ὅτι διαπορεῖν ἔστι περὶ τῆς αἰρέσεως Τιμαίου [...] οὗτος γὰρ ἐν μὲν ταῖς τῶν πέλας κατηγορίας πολλὴν ἐπιφαίνει δεινότητα καὶ τόλμαν, ἐν δὲ ταῖς ἰδίαις ἀποφάσεσιν ἐνυπνίων καὶ τεράτων καὶ μύθων ἀπιθάνων καὶ συλλήβδην δεισιδαιμονίας ἀγεννοῦς καὶ τερατείας γυναικώδους ἔστι πλήρης, οὐ μὴν ἀλλὰ διότι γε συμβαίνει διὰ τὴν ἀπειρίαν καὶ κακοκρισίαν πολλοὺς ἐνίοτε καθάπερ εἰ παρόντας τρόπον τινὰ μὴ παρεῖναι καὶ βλέποντας μὴ βλέπειν ἐκ τῶν εἰρημένων τε νῦν καὶ τῶν Τιμαίῳ συμβεβηκότων γέγονε φανερόν

An dem Charakter des Timaios zu zweifeln besteht hinreichender Anlaß [...] In seinen Anklagen gegen andere entwickelt er eine erstaunliche Redegewandtheit und Dreistigkeit, in seinen eigenen Auslassungen aber wimmelt es von Träumen, Wundergeschichten und Ammenmärchen, überhaupt, das Werk ist voll von krassem Aberglauben und Hokuspokus wie bei einem alten Weibe. Nun, durch Unwissenheit und Urteilslosigkeit kommt es eben bei vielen bisweilen vor, daß sie mit offenen Augen nicht sehen, anwesend und doch abwesend sind, und so ist es, wie sich aus unseren Ausführungen klar ergibt, auch Timaios ergangen. (12,24 = Timaios T 19, Jacoby 1993: III B 585; Polybios 1978: 808f.; vgl. zu derartigen von Dichtern wie Historikern gleichermaßen vorgetragenen „Wundergeschichten“ die kritischen Bemerkungen des Geographen Strabon, 1,2,35; siehe Ullman 1942: 31f. u. 39; Meister 1975: 112–115 u. 122–126; Hose 2009: 198; zum Zusammenhang zwischen Geschichtsschreibung und Roman/Wundererzählung siehe Reitzenstein 1974: 84–99, speziell zu Cicero: Fam. 5,12; zu Timaios siehe die Erörterungen von Schepens 1990 und Van der Stockt 2005, Baron 2013)

Seine eigene „pragmatische“ Historiographie wolle sich dagegen streng nach den Fakten richten:

δεῖ τοιγαροῦν οὐκ ἐπιπλήττειν τὸν συγγραφέα τερατευόμενον διὰ τῆς ἱστορίας τοὺς ἐντυγχάνοντας οὐδὲ τοὺς ἐνδεχομένους λόγους ζητεῖν καὶ τὰ παρεπόμενα τοῖς ὑποκειμένοις ἐξαριθμεῖσθαι, καθάπερ οἱ τραγωδιογράφοι, τῶν δὲ πραχθέντων καὶ ῥηθέντων κατ' ἀλήθειαν αὐτῶν μνημονεύειν πάμπαν, κἂν πάνυ μέτρια τυγχάνωσιν ὄντα

Der Historiker soll seine Leser nicht durch Schauergeschichten in Erschütterung versetzen, keine schönen Reden einlegen, die vielleicht so hätten gehalten werden können, nicht das Geschehen mit Nebenzügen und Begleitumständen ausschmücken, wie es die Tragödiendichter tun, sondern einzig und allein das wirklich Getane und Gesagte berichten, auch wenn es nur ganz schlichte Dinge sind. (2,56,10; Polybios 1978: 168)

Freilich ergeben sich hierbei zwei Fragen: 1. Inwieweit lässt sich die Geschichtsschreibung des Hellenismus tatsächlich mit Kriterien der tragischen

Kunst beschreiben, die ihre klassische Erörterung insbesondere bei Aristoteles (384–322 v. Chr.) finden? 2. Folgt auch Polybios selbst immer seiner strikten Ablehnung derartiger Grenzgänge zwischen den literarischen Genera?

Polybios' Schaffen verbindet sich eng mit den historischen Umbrüchen seiner Zeit, die er selbst in den wechsellvollen Schicksalen seines Lebens durchlitt. Sie führten innerhalb weniger Jahrzehnte des 2. Jahrhunderts v. Chr. dazu, dass Rom endgültig über seinen bisher auf Italien beschränkten Machtbereich auf das gesamte Mittelmeergebiet ausgriff, den einen seiner Großmacht-Rivalen in dieser Region (das Makedonenreich) militärisch überwältigte, den anderen (den „Erbfeind“ Karthago, der Rom beinahe selbst durch Hannibals Siegeszüge zum Verhängnis geworden wäre) gänzlich von der Landkarte tilgte. Aus dem einstigen Dorf auf den sieben Hügeln am Tiber war somit nach den Maßstäben seiner Zeit ein Weltreich geworden. Polybios interessiert sich denn auch in höchstem Maße für die Gründe dieser erstaunlichen und erschütternden historischen Entwicklung und setzt dieses Interesse auch bei seinen Lesern voraus. Gleich zu Anfang seines Werks (1,1,5) schreibt er:

τίς γάρ οὕτως ὑπάρχει φαῦλος ἢ ράθυμος ἄνθρωπον, ὃς οὐκ ἂν βούλοιο γνῶναι, πῶς καὶ τίνι γένοι πολιτείας ἐπικρατηθέντα σχεδὸν ἅπαντα τὰ κατὰ τὴν οἰκουμένην οὐχ ὅλοις πεντήκοντα καὶ τρισὶν ἔτεσιν ὑπὸ μίαν ἀρχὴν ἔπεσε τὴν Ῥωμαίων, ὃ πρότερον οὐχ εὐρίσκεται γεγονός

Denn wer wäre so gleichgültig, so oberflächlich, daß er nicht zu erfahren wüsste, wie und durch was für eine Art von Einrichtung und Verfassung ihres Staates beinahe der ganze Erdkreis in nicht ganz dreiundfünfzig Jahren unter die alleinige Herrschaft der Römer gefallen ist, ein Ereignis, das sich nie zuvor findet? (Polybios 1978: 1)

Freilich nimmt er hier, trotz seiner fühlbaren Bewegtheit durch das Unerhörte dieses historischen Prozesses, für sich in Anspruch, dennoch rationale Prinzipien anzuwenden, im Gegensatz zu vielen seiner Vorgänger, die zum Schaden der kritischen Analyse die Grenzen zwischen den literarischen Genera der wissenschaftlichen Prosa und der fiktionalen Literatur, namentlich der Tragödie, niedergerissen oder doch zumindest verwischt hätten.

Der Begriff der „tragischen Geschichtsschreibung“ ist in der heutigen Forschung stark umstritten (siehe die grundlegenden Erörterungen von Ullman 1942, insbesondere 27–37; Meister 1975: 113–126; Sacks 1981: 144–170; Walbank 1985a: 211–213; Walbank 1985b; Meister 1990: 98f.; Zimmermann 2011: 133f.). Er wird bisweilen als bloßes Missverständnis einer berühmten Äußerung des Aristoteles (Poetik 1451 b 4–10) angesehen:



ἀλλὰ τούτῳ διαφέρει, τῷ τὸν μὲν τὰ γενόμενα λέγειν, τὸν δὲ οἷα ἂν γένοιτο. διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποιήσις ἱστορίας ἐστίν ἢ μὲν γὰρ ποιήσις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἢ δ' ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει. ἔστιν δὲ καθόλου μὲν, τῷ ποίω τὰ ποῖα ἅττα συμβαίνει λέγειν ἢ πράττειν κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον, οὗ στοχάζεται ἢ ποιήσις ὀνόματα ἐπιτιθεμένη

Dichter und Geschichtsschreiber unterscheiden sich dadurch, daß der Geschichtsschreiber das wirklich Geschehene mitteilt, der Dichter, was geschehen könnte. Daher ist Dichtung etwas Philosophischeres und Ernsthafteres als Geschichtsschreibung; denn die Dichtung teilt mehr das Allgemeine, die Geschichtsschreibung hingegen das Besondere mit. Das Allgemeine besteht darin, daß ein Mensch von bestimmter Beschaffenheit nach der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit bestimmte Dinge sagt oder tut – eben hierauf zielt die Dichtung, obwohl sie den Personen Eigennamen gibt. (Aristoteles 1982: 29–31)

Auf diese Bemerkung hin hätten sich Historiker der hellenistischen Epoche angeblich veranlasst gesehen, durch die Einführung tragischer Gestaltungselemente eine vertiefte Deutung der historischen Darstellung zu erzielen (kritisch hierzu, mit detaillierten Literaturangaben, Meister 1990: 95–102; zuvor schon Meister 1975: 113–126, dagegen kritisch Sacks 1981: 148). Damit hätte sich ein erheblicher Teil der hellenistischen Historiker bewusst von den bei Thukydides (ca. 455–400 v. Chr.) formulierten, ‚klassischen‘ historiographischen Idealen abgewandt; vgl. Thukydides 1,20–22, vor allem das berühmte „Methodenkapitel“ 1,22, Abs. 4:

καὶ ἐς μὲν ἀκρόασιν ἴσως τὸ μὴ μυθῶδες αὐτῶν ἀτερπέστερον φανεῖται ὅσοι δὲ βουλήσονται τῶν τε γενομένων τὸ σαφὲς σκοπεῖν καὶ τῶν μελλόντων ποτὲ αἰθίς κατὰ τὸ ἀνθρώπινον τοιούτων καὶ παραπλησίων ἔσεσθαι, ὠφέλιμα κρίνειν αὐτὰ ἀρκούντως ἔξει. κτῆμά τε ἐς αἰεὶ μᾶλλον ἢ ἀγώνισμα ἐς τὸ παραχρῆμα ἀκούειν ζύγεται

Zum bloßen Anhören wird vielleicht durch das Fehlen des erzählerischen Elements meine Darstellung unerfreulich scheinen. Wer aber klare Erkenntnis des Vergangenen erstrebt und damit auch des Künftigen, das wieder einmal nach der menschlichen Natur so oder so ähnlich eintreten wird, der wird mein Werk für nützlich halten, und das soll mir genügen. Als ein Besitz für immer, nicht als Glanzstück für einmaliges Hören ist es aufgeschrieben. (Thukydides 1966: 56)

und seine 1,23,6 formulierten Prinzipien zur Unterscheidung von „eigentlichen“ und „vorgebrachten Gründen“ (siehe unten S. 47f.; zur speziell „thukydideisch-polybianischen“ Form der Geschichtsschreibung siehe Hose 2009: 186–191).

Moderne Reflexionen über Geschichtsschreibung greifen die hier geäußerten Gedanken wieder auf, siehe insbesondere Hayden White, der sich die Frage stellt,

inwieweit der Diskurs des Historikers und der des Autors fiktionaler Literatur sich überschneiden, Ähnlichkeiten aufweisen oder einander entsprechen:

[Es] kann meiner Ansicht nach gezeigt werden, daß die Verfahren oder Strategien, die sie bei der Gestaltung ihrer Diskurse verwenden, im wesentlichen die gleichen sind, wie verschieden sie auch auf einer rein oberflächlichen oder diktionalen Ebene ihrer Texte erscheinen mögen [...] Beide möchten ein sprachliches Abbild (image) von der ‚Wirklichkeit‘ geben. (White 1991: 145)

Am eindrücklichsten lässt sich Polybios' Einstellung zur Historiographie seiner „Kollegen“ an seinen kritischen Bemerkungen über die *Historien* des Phylarchos von Athen beobachten (2. Hälfte des 3. Jahrhunderts v. Chr., 28 Bücher, Jacoby 1993: II B 162ff.; siehe Ullman 1942: 39f.; Meister 1975: 94–101 u. 185–187; McGing 2010: 70–74; Dreyer 2011: 97 u. 129). Er stellt in dieser Partie zugleich seine eigene Methodik dar.

Polybios wirft der Darstellung, die Phylarchos vom Krieg des Achaïschen Bundes unter seinem Strategen Aratos und dem mit ihm verbündeten makedonischen König Antigonos III. gegen Sparta unter König Kleomenes III. gibt, insbesondere von der Einnahme der Stadt Mantinea durch die verbündeten Achaier und Makedonen (223 v. Chr.), eine einseitige antiachaische bzw. anti-makedonische Tendenz vor. Dafür bringt er ein bezeichnendes Beispiel, das ihn zu allgemeinen Reflexionen veranlasst (2,56,7–16 = Phylarchos F 53, Jacoby 1993: II A 179; wichtige Begriffe, namentlich Entsprechungen zur Auffassung des Aristoteles, sind unterstrichen):

σπουδάζων δ' εἰς ἔλεον ἐκκαλεῖσθαι τοὺς ἀναγινώσκοντας καὶ συμπαθεῖς ποιεῖν τοῖς λεγομένοις εἰσάγει περιπλοκάς γυναικῶν καὶ κόμας διερριμμένας καὶ μαστῶν ἐκβολάς πρὸς δὲ τούτοις δάκρυα καὶ θρήνους ἀνδρῶν καὶ γυναικῶν ἀναμιξί τέκνοις καὶ γονεῦσι γηραιοῖς ἀπαγομένων. ποιεῖ δὲ τοῦτο παρ' ὄλην τὴν ἱστορίαν, πειρώμενος (ἐν) ἐκάστοις αἰεὶ πρὸ ὀφθαλμῶν τιθέναι τὰ δεινά. τὸ μὲν οὖν ἀγεννὲς καὶ γυναικῶδες τῆς αἰρέσεως αὐτοῦ παρείσθω, τὸ δὲ τῆς ἱστορίας οἰκτεῖον ἅμα καὶ χρήσιμον ἐξεταζέσθω. δεῖ τοιγαροῦν οὐκ ἐπιπλήττειν τὸν συγγραφέα τεραπευόμενον διὰ τῆς ἱστορίας τοὺς ἐντυγχάνοντας οὐδὲ τοὺς ἐνδεχομένους λόγους ζητεῖν καὶ τὰ παρεπόμενα τοῖς ὑποκειμένοις ἐξαριθμεῖσθαι, καθάπερ οἱ τραγωδιογράφοι, τῶν δὲ πραχθέντων καὶ ῥηθέντων κατ' ἀλήθειαν αὐτῶν μνημονεῖν πάμπαν, (κ)ἂν πάνυ μέτρια τυγχάνωσιν ὄντα. τὸ γὰρ τέλος ἱστορίας καὶ τραγωδίας οὐ ταυτόν, ἀλλὰ τὸ ὑπὸ ἀντίον. ἐκεῖ μὲν γὰρ δεῖ διὰ τῶν πιθανωτάτων λόγων ἐκπλήξαι καὶ ψυχαγωγῆσαι

κατὰ τὸ παρὸν τοὺς ἀκούοντα, ἐνθάδε δὲ διὰ τῶν ἀληθινῶν ἔργων καὶ λόγων εἰς τὸν πάντα χρόνον διδάξει καὶ πείσει τοὺς φιλομαθοῦντα, ἐπειδήπερ ἐν ἐκείνοις μὲν ἡγεῖται τὸ πιθανόν, κἄν ἢ ψεῦδος, διὰ τὴν ἀπάτην τῶν θεωμένων, ἐν δὲ τούτοις τὸ ἀληθὲς διὰ τὴν ὠφέλειαν τῶν φιλομαθοῦντων. χωρὶς τε τούτων τὰς πλείστας ἡμῖν ἐξηγεῖται τῶν περιπετειῶν, οὐχ ὑποτιθεὶς αἰτίαν καὶ τρόπον τοῖς γινομένοις, ὧν χωρὶς οὐτ' ἔλεεῖν εὐλόγως οὐτ' ὀργίζεσθαι καθήκοντος δυνατὸν ἐπ' οὐδενὶ τῶν συμβαινόντων [...] οὕτως ἐν παντὶ τὸ τέλος κεῖται τῆς διαλήψεως ὑπὲρ τούτων οὐκ ἐν τοῖς τελουμένοις, ἀλλ' ἐν ταῖς αἰτίαις καὶ προαιρέσεσι τῶν πραττόντων καὶ ταῖς τούτων διαφοραῖς.

In dem Bemühen aber, die Leser durch seine Erzählung zum Mitleid zu stimmen und tiefes Erbarmen in ihnen zu wecken, bringt er Umarmungen der Weiber, Ausraufen der Haare, Entblößen der Brüste auf die Bühne, dazu Tränen und Wehklagen von Männern und Frauen, die zusammen mit ihren Kindern und den alten Eltern fortgeführt wurden. Und so verfährt er in seinem ganzen Geschichtswerk, immer und überall sucht er uns Greuel vor Augen zu stellen. Wir wollen das Unwürdige und Weibische solcher Effekthascherei auf sich beruhen lassen und nur fragen, ob dergleichen der Aufgabe eines Geschichtswerkes entspricht und ihr dient. – Der Historiker soll seine Leser nicht durch Schauergeschichten in Erschütterung versetzen, keine schönen Reden einlegen, die vielleicht so hätten gehalten werden können, nicht das Geschehen mit Nebenzügen und Begleitumständen ausschmücken, wie es die Tragödiendichter tun, sondern einzig und allein das wirklich Getane und Gesagte berichten, auch wenn es nur ganz schlichte Dinge sind. Denn das Ziel der Geschichte und der Tragödie ist nicht dasselbe, sondern ein entgegengesetztes. Dort nämlich gilt es, durch die eindrucksvollsten Worte die Hörer für den Augenblick zu fesseln und zu erschüttern, hier dagegen, durch die wirklichen Taten und Reden die Wißbegierigen auf die Dauer zu belehren und zu einer richtigen Einsicht zu führen, da für die Tragödie das Eindrucksvolle Maßstab ist, auch wenn es unwahr ist – denn es geht um die Illusion der Zuschauer –, in der Historie dagegen die Wahrheit, denn ihr Ziel ist der Nutzen für die Leser, die aus ihr zu lernen suchen. [vgl. die S. 40 bereits erwähnte Auffassung des Aristoteles, *Poet.* 1451 b 4–10 über den Unterschied zwischen Dichtung und Geschichtsschreibung] Abgesehen davon berichtet uns Phylarch die meisten Wechselfälle des Glücks, ohne ihre Ursache und die näheren Umstände anzugeben, ohne die man bei keiner Begebenheit begründetes Mitleid oder berechtigten Unwillen empfinden kann [...] So liegt bei allen Dingen der letzte Maßstab für die Beurteilung nicht in den Handlungen selbst, sondern in den so ganz verschiedenen Motiven und Absichten der Handelnden. (Polybios 1978: 167–169)

Ähnlich urteilt später der Biograph Plutarch (ca. 45–125 n. Chr.) über Phylarchos (Themistokles 32,3 und Aratos 38,7f. = F 76 und 52, Jacoby: II A 187 u. 179).

Schon auf den ersten Blick ist zu erkennen, dass sich in der von Polybios kritisierten Methode des Phylarchos tatsächlich manche Übereinstimmungen mit den Elementen tragischer Gestaltung finden, wie sie Aristoteles definiert.

Gleich zu Anfang wird hervorgehoben, Ziel der Schilderung sei es, „Mitleid“ und „Anteilnahme“ für das Los der „größten und ältesten Stadt Arkadiens“ zu erwecken. Damit kommen natürlich sogleich Aristoteles’ berühmte Definitionen der Katharsis in den Sinn (*Poet.* 1449 b 24–28):

ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἔχουσης [...] δρώντων καὶ οὐ δι’ ἀπαγγελίας, δι’ ἑλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν

Die Tragödie ist Nachahmung einer ernsthaften und in sich abgeschlossenen Handlung, der eine gewisse Größe eigen ist [...] Die Handlung wird nicht durch bloßen Bericht erzählt, sondern von Menschen vorgeführt. Sie bewirkt durch Mitleid und Furcht eine Katharsis, d. h. eine läuternde Reinigung von derartigen Gefühlen. (Aristoteles 1982: 19)

– was nach der aristotelischen Theorie der *mesότης* (*mesótes*, des „goldenen mittleren Maßes“, vgl. *Nikomachische Ethik* 1106 b – 1107 a) bedeutet: „von einem Übermaß an ihnen“, wie zuletzt Bernhard Zimmermann richtig feststellt (2011: 138f. mit Anm. 26). Auch dazu äußert sich Aristoteles ausführlich (*Poet.* 1452 b–1453 b):

ἐπειδὴ οὖν δεῖ τὴν σύνθεσιν εἶναι τῆς καλλίστης τραγωδίας μὴ ἀπλῆν, ἀλλὰ πεπλεγμένην καὶ ταύτην φοβερῶν καὶ ἔλεινῶν εἶναι μιμητικὴν (τοῦτο γὰρ ἴδιον τῆς τοιαύτης μιμήσεώς ἐστιν, πρῶτον μὲν δῆλον ὅτι οὔτε τοὺς ἐπεικεῖς ἄνδρας δεῖ μεταβάλλοντας φαίνεσθαι ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν, οὐ γὰρ φοβερὸν οὐδὲ ἔλεινόν τοῦτο, ἀλλὰ μισρὸν ἐστὶν οὔτε τοὺς μοχθηροὺς ἐξ ἀτυχίας εἰς εὐτυχίαν, ἀτραγωδότερον γὰρ τοῦτ’ ἐστὶ πάντων, οὐδὲν γὰρ ἔχει ὧν δεῖ, οὔτε γὰρ φιλόανθρωπον οὔτε ἔλεινόν οὔτε φοβερὸν ἐστὶν, οὐδ’ αὖ τὸν σφόδρα πονηρὸν ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μεταπίπτειν τὸ μὲν γὰρ φιλόανθρωπον ἔχει ἂν ἢ τοιαύτη σύστασις, ἀλλ’ οὔτε ἔλεινόν οὔτε φόβον, ὁ μὲν γὰρ περὶ τὸν ἀνάξιον ἐστὶν δυστυχοῦντα, ὁ δὲ περὶ τὸν ὅμοιον, ἔλεος μὲν περὶ τὸν ἀνάξιον, φόβος δὲ περὶ τὸν ὅμοιον, ὥστε οὔτε ἔλεινόν οὔτε φοβερὸν ἔσται τὸ συμβαῖνον. ὁ μεταξὺ ἄρα τούτων λοιπός. ἔστι δὲ τοιοῦτος ὁ μήτε ἀρετῇ διαφέρειν καὶ δικαιοσύνη μήτε διὰ κακίαν καὶ μοχθηρίαν μεταβάλλον εἰς τὴν δυστυχίαν, ἀλλὰ δι’ ἁμαρτίαν τινά, τῶν ἐν μεγάλῃ δόξῃ ὄντων καὶ εὐτυχία, οἷον Οἰδίπους καὶ Θυέστης καὶ οἱ ἐκ τῶν τοιούτων γενῶν ἐπιφανεῖς ἄνδρες

Da nun die Zusammensetzung einer möglichst guten Tragödie nicht einfach, sondern komplex sein und da sie hierbei Furchterregendes und Mitleiderregendes nachahmen soll (dies ist ja auch die Eigentümlichkeit dieser Art von Nachahmung), ist folgendes klar: 1.) Man darf nicht zeigen, wie Anständige einen Umschlag vom Glück ins Unglück erleben; dies erregt nämlich weder Furcht noch Mitleid, sondern ist bloß abscheulich. 2.) Man darf auch nicht zeigen, wie Schufte einen Umschlag vom Unglück ins Glück erleben; dies ist nämlich die untragischste aller Möglichkeiten, weil sie keine der erforderlichen Qualitäten hat: sie ist weder menschenfreundlich, noch erregt sie Mitleid oder Furcht. 3.) Andererseits darf man auch nicht zeigen, wie der ganz Schlechte einen Umschlag vom Glück ins Unglück erlebt. Eine solche Zusammenfügung enthielte zwar Menschenfreundlichkeit, aber weder Mitleid noch Furcht. Denn das eine stellt sich bei dem ein, der sein Unglück nicht verdient, das andere bei dem, der dem Zuschauer ähnelt, das Mitleid bei dem unverdient Leidenden, die Furcht bei dem Ähnlichen. Daher wird dieses Geschehen weder Mitleid noch Furcht erregen. So bleibt der (als tragischer Held) übrig, der zwischen den genannten Möglichkeiten steht. Dies ist bei jemandem der Fall, der nicht, weil er sich durch (charakterliche) Vortrefflichkeit und Gerechtigkeit auszeichnet, aber auch nicht wegen seiner Schlechtigkeit und Verderbtheit einen Umschlag ins Unglück erlebt, sondern wegen eines Fehlers (δι' ἀμαρτίαν τινά) – bei einem von denen, die großes Ansehen und Glück genießen, wie Oidipus und Thyestes und andere hervorragende Menschen aus derartigen Geschlechtern. (Aristoteles 1982: 39; siehe Meißner 1986: 344f. sowie unten S. 49)

Explizit ordnet Aristoteles dieses Darstellungselement und seine Wirkung auf die Hörer oder (wie aus *Poet.* 1453 b hervorgeht) auch auf Leser nicht allein dem Bühnendrama zu, sondern der Rhetorik im Allgemeinen (siehe auch *Poet.* 1456 a 34 – b 2). Hier wird also schon in der antiken Theorie die Grenze zwischen den literarischen Genera bewusst überschritten. Wichtig ist zudem, dass dem Zuschauer über derartige (im rechten Maß aufgefassten) Emotionen die Möglichkeit einer Identifikation mit dem Geschehen geboten werden kann; vgl. Aristoteles, *Rhetorik* 1382 b 12–15: Mitleid wird durch die Furcht erregt, man selber könne ebenfalls in einen bemitleidenswerten Zustand geraten.

Erreicht wird die psychologische Wirkung bei Phylarchos laut Polybios durch eine Schilderung, die dem Leser die dramatischen Ereignisse „vor Augen stellt“ (πρὸ ὀφθαλμῶν τιθέναι), ihn also gleichsam mit hineinnimmt in das schreckenerregende Geschehen (Marincola 2013: 76: „a narration full of detail, here detailed scenes of suffering“; zum „Theaterbegriff“ εἰσάγει „bringt auf die Bühne“ in 2,56,7 siehe Ullman 1942: 41 und zuletzt Schepens 2005: 152; zu den Unterschieden zwischen Drama und Geschichtsschreibung in der Theorie zuletzt Nikulin 2017: 57–59). Diese Kunst der sprachlichen Gestaltung, die

ἐνάργεια (*enárgeia*, Marincola 2013: 76: „a vivid style by which things are placed ‘before the eyes’ of the audience“; Schepens 1975 und 2005: 162f.; Sacks 1981: 150–153; Walbank 1985b: 238f.), ist nach Aristoteles, *Poet.* 1455 a 22–26 eine wichtige Aufgabe des Tragödiendichters:

δεῖ δὲ τοὺς μύθους συνιστάναι καὶ τῇ λέξει συναπεργάζεσθαι ὅτι μάλιστα πρὸ ὀμμάτων τιθέμενόν οὕτω γὰρ ἂν ἐναργέστατα [ὁ] ὄρων ὥσπερ παρ’ αὐτοῖς γιγνόμενος τοῖς πραττομένοις εὐρίσκοι τὸ πρέπον καὶ ἥκιστα ἂν λανθάνοι [τὸ] τὰ ὑπεναντία

Man muß die Handlungen zusammenfügen und sprachlich ausarbeiten, indem man sie sich nach Möglichkeit vor Augen stellt. Denn wenn man sie so mit größter Deutlichkeit erblickt, als ob man bei den Ereignissen, wie sie sich vollziehen, selbst zugegen wäre, dann findet man wohl das Passende und übersieht am wenigsten das dem Passenden Widersprechende. (Aristoteles 1982: 53–55)

In geradezu verblüffendem Gegensatz zur Kritik des Polybios an Historikern, die sich diese Technik zu eigen machen, lesen wir bei Plutarch (*De gloria Atheniensium*: 347 a):

καὶ τῶν ἱστορικῶν κράτιστος ὁ τὴν διήγησιν ὥσπερ γραφὴν πάθει καὶ προσώποις εἰδωλοποιήσας. ὁ γοῦν Θουκυδίδης αἰεὶ τῷ λόγῳ πρὸς ταύτην ἀμιλλᾶται τὴν ἐνάργειαν, οἷον θεατὴν ποιῆσαι τὸν ἀκροατὴν καὶ τὰ γινόμενα περὶ τοὺς ὄρωντας ἐκπληκτικὰ καὶ ταρακτικὰ πάθη τοῖς ἀναγινώσκουσιν ἐνεργάσασθαι λιχνευόμενος. Der gilt als der wirkungsvollste Geschichtsschreiber, der in seiner Erzählung wie auf einem Gemälde Leidenschaften und Personen darstellt. So bemüht sich z.B. Thukydides in seiner Darlegung immer um die Lebendigkeit der Darstellung, indem er mit aller Kraft danach strebt, den Leser [eigentlich: den Hörer] gleichsam zu einem Zuschauer zu machen und bei dem, was sich für die Zuschauer vor ihren Augen an Erschütterndem und Aufwühlendem ereignet, im Leser die gleiche Wirkung hervorzubringen. (Plutarch 2012: 604)

Ausgerechnet dem „rein sachorientierten“ Thukydides schreibt er also eine besondere Kunstfertigkeit in der ἐνάργεια zu, im Gegensatz zu dessen kritischen Bemerkungen zum Vergnügen an dichterischer Gestaltung (vgl. 1,21; siehe Schepens 1975: 195–197). Eigentlich postuliert Thukydides (vor allem 1,22,4, siehe oben S. 40) nämlich gerade „das nicht Fabulöse“ (τὸ μὴ μυθῶδες) als wichtiges Anliegen seiner Gestaltung und bezeichnet die „genaue Kenntnis der geschichtlichen Tatsachen und die Schlüsse auf die Zukunft“ (τῶν τε γενομένων τὸ σαφὲς σκοπεῖν καὶ τῶν μελλόντων) als sein eigentliches Ziel, von dem eine mit fiktionalen Elementen operierende Darstellung nicht ablenken dürfe.

Wichtig zu diesem Thema sind auch die Ausführungen bei Pseudo-Longin 15,1f., einem der bedeutendsten literaturtheoretischen Werke der Antike wohl aus dem 1. Jahrhundert n. Chr., zur „Vergegenwärtigung“ (φαντασία):

ἤδη δ' ἐπὶ τούτων κεκράτηκε τοῦνομα, ὅταν ἂ λέγεις ὑπ' ἐνθουσιασμοῦ καὶ πάθους βλέπειν δοκῆς καὶ ὑπ' ὄψιν τιθῆς τοῖς ἀκούουσιν. ὡς δ' ἕτερόν τι ἢ ῥητορικὴ φαντασία βούλεται καὶ ἕτερον ἢ παρὰ ποιηταῖς, οὐκ ἂν λάθοι σε, οὐδ' ὅτι τῆς μὲν ἐν ποιήσει τέλος ἐστὶν ἐκπληξίς, τῆς δ' ἐν λόγοις ἐνάργεια. ἀμφοτέραι δ' ὁμοῦ τό τε παθητικὸν ἐπιζητοῦσι καὶ τὸ συγκεκινημένον

Das Wort wird auch besonders dann benutzt, wenn man – fortgerissen von Begeisterung und Leidenschaft – das zu erblicken scheint, was man schildert, und es vor die Augen der Zuhörer stellt. Daß die Vergegenwärtigung bei Rednern etwas anderes bedeutet als bei Dichtern, wird dir natürlich nicht entgangen sein, und auch nicht, daß ihre Aufgabe im Dichtwerk die Erschütterung, in der Rede die eindringliche klare Darstellung ist. Beide jedoch streben danach, die Hörer zu erregen und mitzureißen. (Pseudo-Longin 1966: 61; siehe Marincola 2013: 81 mit Anm. 18)

Hier wird eine derartige φαντασία ausschließlich der Dichtung zugewiesen. Man darf jedoch nicht übersehen, dass Pseudo-Longin ἐνάργεια durchaus als positive Qualität auch der Prosadarstellung ansieht, wie auch Dionysios von Halikarnass, ein bedeutender Theoretiker der augusteischen Zeit (Lysias 7):

ὁ δὴ προσέχων τὴν διάνοιαν τοῖς Λυσίου λόγοις [...] ὑπολήψεται γινόμενα τὰ δηλούμενα ὄραν. καὶ ὅσπερ παροῦσιν, οἷς ἂν ὁ ῥήτωρ εἰσάγῃ προσώποις ὁμιλεῖν. ἐπιζητήσει τε οὐθέν, οἷον εἰκὸς τοὺς μὲν ἂν δρᾶσαι, τοὺς δὲ παθεῖν, τοὺς δὲ διανοηθῆναι, τοὺς δὲ εἰπεῖν

Wer sich mit den Reden des Lysias [eines der berühmtesten attischen Redner, um 400 v. Chr.] beschäftigt [...] wird die Begebenheiten, die von ihm beschrieben werden, so auffassen, als sähe er sie vor sich und als träfe er mit den Personen, die der Redner einführt, tatsächlich zusammen. Und er wird nichts vermissen von dem, was sie jeweils der Wahrscheinlichkeit gemäß tun, empfinden, denken und sagen. (Dionysios 2017)

Auch für Polybios wird die ἐνάργεια nur dadurch problematisch, dass Phylarchos „Greuel“ (δεινά) beschreibt; seine abschätzige Bemerkung über den Geschichtsschreiber, der sich damit als *τερατευόμενος*, als „Erzähler von Schauer geschichten“, gebärde, weist auf eine Erscheinung, die, wie bereits betont, auch von Aristoteles für die Tragödie abgelehnt wird, vgl. *Poet.* 1453 b 9f.:

οἱ δὲ μὴ τὸ φοβερόν διὰ τῆς ὄψεως, ἀλλὰ τὸ τερατώδες μόνον παρασκευάζοντες  
οὐδὲν τραγωδία κοινοῦοῦσιν

Und wer gar mit Hilfe der Inszenierung nicht das Furchterregende, sondern bloß  
das Grauensvolle herbeizuführen sucht, der hat nichts mehr mit der Tragödie zu tun.  
(Aristoteles 1982: 43)

Bereits in seiner Kritik an Timaios (siehe oben S. 38) treffen wir Polybios' ausgesprochen negative Einstellung zu dieser Gestaltungsweise an (wie auch zum Einsatz von Träumen, einem Element, das in der Tragödie eine bedeutende Rolle spielt, freilich auch die Geschichtsschreibung eines Herodot prägt, dazu Frisch 1968; zum Darstellungselement des Traums siehe auch Meister 1975: 163–165; wirkmächtig wurde nicht zuletzt Sigmund Freuds Interpretation von Sophokles' *Oidipus Tyrannos*, dazu kritisch Riemer 2011: 15; siehe zuletzt Riemer 2017).

Nun ließe sich einwenden: Gräuelszenen aller Art sind, jedenfalls für unser Empfinden, in der Tragödie beileibe keine Seltenheit. Schon beim sophokleischen *Oidipus*, der doch von Aristoteles mehrfach als Musterbeispiel echter tragischer Gestaltung angeführt wird (vgl. z.B. *Poet.* 1453 a), fühlen wir uns gewiss abgestoßen von den grauenerregenden Details, die der Bote von der Selbstblendung des Helden zu berichten weiß (*Oidipus Tyrannos* 1237–1296), und in noch stärkerem Maße stellt sich dieses Gefühl des Grauens, ja des Ekels z.B. bei Euripides' *Bakchen* ein (vgl. besonders den Botenbericht über die schaurige Tötung des Pentheus durch seine eigene Mutter Agaue, Verse 1024–1152). Es geht jedoch um etwas anderes: Die auch bei Polybios genannte „Erschütterung“, das ἐπι- oder ἐκπλήττειν, hat zwar in der aristotelischen Tragödie ihren Platz, aber nur dann, wenn sie aus der Verknüpfung der Handlungsergebnisse motiviert ist, „aus Wahrscheinlichem (δι' εἰκότων) hervorgeht“ (Aristoteles, *Poet.* 1455 a 17, mit den Beispielen der Indizienkette in der Szene mit dem korinthischen Boten bei Sophokles, *Oidipus Tyrannos* 924–1185 und der Briefszene in Euripides' *Iphigenie bei den Taurern*, Verse 725–849, die zur Wiedererkennung der Geschwister Iphigenie und Orestes führt; siehe auch unten S. 59). An Phylarchos bemängelt Polybios eben dieses Fehlen der Analyse von Ursachen (2,56,13; siehe dazu Dreyer 2011: 74–77 mit Anm. 59, dort auch weiterführende Literatur), im Einklang mit Thukydides' methodischem Prinzip, die ἀληθεστάτη πρόφασις (den „wahrhaftesten, d.h. eigentlichen Grund“) der jeweiligen Entwicklung zu ermitteln und ihn von den ἐς τὸ φανερόν λεγόμεναι αἰτίαι (den „nach außen vorgebrachten Gründen“) zu unterscheiden (Thukydides 1,23,6). Ähnlich abschätzig äußert er sich 7,7 über nicht weiter genannte Historiker, die das Ende des Tyrannen Hieronymos von Syrakus (214 v. Chr.) in den



schauerlichsten Farben beschreiben, ohne die Umstände seiner kurzen Herrschaft aufgrund solider Faktenkenntnis näher zu analysieren (Meister 1975: 159–161; Mohm 1977: 86–89; Maier 2012: 130 mit Anm. 183). Nur unter diesem Aspekt der „Wahrscheinlichkeit“ wird das Schauerliche auch tragisch. Ohnehin muss man sich natürlich hüten – berücksichtigt man die Gestaltungsweise des Genres bei Euripides, von dem immerhin die meisten erhaltenen Stücke stammen, oder später bei dem Römer Seneca –, die aristotelische Definition des Tragischen für die allein gültige zu halten, ob in Antike oder Neuzeit. Besäßen wir das gesamte Tragödiencorpus des Altertums noch vollständig, würde sich uns vielleicht ein Bild weitaus differenzierterer Analysemöglichkeiten darbieten. Peter Riemer erörtert in einem wichtigen Aufsatz verschiedene Spielarten des Tragischen, die sich schon zwischen den „großen Drei“ des attischen Dramas erheblich unterscheiden (Riemer 2011). Aber wir sollten immerhin froh sein, mit Aristoteles' *Poetik* eine in sich so schlüssige und nachvollziehbare Analyse aus der Feder eines der führenden Geister des Altertums zu besitzen.

Ein wichtiges Element kommt bei Polybios hinzu: Ebenso wie Aristoteles (*Poet.* 1451 b 9; siehe oben S. 40), der die „Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit bestimmter Dinge“ als Grundvoraussetzung eines gelungenen dichterischen Plots herausstellt (zur „Wahrscheinlichkeit“, dem εἰκός, jetzt bedenkenswerte Ausführungen bei Maier 2012: 77–91), hebt er die Anforderung hervor, eine sinnvolle Darstellung müsse „das wirklich Getane und Gesagte berichten“ (τῶν δὲ πραγθέντων καὶ ῥηθέντων κατ' ἀλήθειαν αὐτῶν μνημονεῦειν πάμπαν, 2,56,10), und so kommt ihm zufolge alles darauf an, das Maß der Emotionalität nicht in der Weise des Phylarchos zu überschreiten und vor allem „begründetes Mitleid“, „berechtigten Unwillen“ im Leser hervorzurufen (vgl. 2,7,3; siehe Sacks 1981: 163–166, mit Hinweis auf Polybios 16,12,9–12; Meißner 1986: 341). Hierbei stimmt er wiederum auffällig mit dem Philosophen überein: Die Frage ist ja, wer handelt und aus welchen Motiven er handelt, kurz: welcher Charakter den handelnden Personen sowohl in der Tragödie als auch in der Geschichtsdarstellung zugesprochen werden kann (zur Bedeutung der Persönlichkeiten und ihrer Charaktere in Polybios' Darstellung siehe Dreyer 2011: 77–83). Zu den von Polybios genannten „Wechselfällen des Glücks“ (αἱ τῆς τύχης μεταβολαί, 1,1,2) gibt wiederum Aristoteles die stichhaltigsten Definitionen. Hier ist namentlich der Begriff der „tragischen Schuld“ von größter Bedeutung. Sie stellt der Philosoph exemplarisch an Sophokles' Tragödie über das Schicksal des Königs Oidipus dar; vgl. insbesondere *Poet.* 1453 a 8–10: Der ideale tragische Held ist derjenige,

ὁ μήτε ἀρετῇ διαφέρων καὶ δικαιοσύνη μήτε διὰ κακίαν καὶ μοχθηρίαν μεταβάλλον εἰς τὴν δυστυχίαν, ἀλλὰ δι’ ἁμαρτίαν τινά

der nicht wegen seiner Schlechtigkeit und Verderbtheit einen Umschlag ins Unglück erlebt, sondern wegen eines Fehlers (Aristoteles 1982: 39),

also einer ἁμαρτία (*hamartía*), was im Griechischen eigentlich ein „Danebentreffen“ ohne böse Absicht meint; so deutet denn auch Riemer (2011: 19) diese sophokleische Konzeption als „eine Tragik *ohne* (subjektive) Schuld.“ Oidipus wird ja bei Sophokles „schuldig“ sowohl am Tod seines Vaters als auch durch seine inzestuöse Ehe mit seiner Mutter; dennoch hat er eben keine „Schuld“ etwa im juristischen Sinne, wie wenn innere charakterliche Verderbtheit (μοχθηρία, *mochthería*, bei Aristoteles) ihn dazu antriebe. Er begeht diese „Verbrechen“ in völliger Unkenntnis der wahren Zusammenhänge. Nur diese Form des Verschuldens, so der Philosoph, ist geeignet, beim Zuschauer „Furcht und Mitgefühl“ zu erregen.

Szondi (1964: 213) formuliert dies treffend folgendermaßen:

Nicht Vernichtung ist tragisch, sondern daß Rettung zu Vernichtung wird, nicht im Untergang des Helden vollzieht sich die Tragik, sondern darin, daß der Mensch auf dem Weg untergeht, den er eingeschlagen hat, um dem Untergang zu entgehen.

Riemer (2011: 14) hebt hervor, dass wir es hier speziell mit einem von Sophokles geprägten Begriff des Tragischen zu tun haben:

Vielfach besteht aber die spezifisch sophokleische Tragik in dem Scheitern des Menschen, sich der göttlichen Bestimmung zu entziehen, um diese letztlich doch zu erfüllen. Die Einsicht in das Unabänderliche des eigenen Schicksals steht jeweils am Ende der Handlung.

Damit kommen wir zu einem zentralen Punkt der Auffassung von Tragik bei Aristoteles – aber zugleich auch geschichtstheoretischer Fragestellungen der Antike. Denn zum Schicksal der handelnden Personen der Tragödie gehören die von Polybios genannten „Wechselfälle des Glücks“ (Marincola 2013: 85: „reversals of fortune“). Das vom Historiker gewählte Wort, περιπέτεια, zählt zu den wichtigsten Konzepten der aristotelischen Tragödientheorie; vgl. Aristoteles, *Poet.* 1452 a 22–25):

ἔστι δὲ περιπέτεια μὲν ἢ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πραττομένων μεταβολή  
die Peripetie ist der Umschlag der Begebenheiten in ihr Gegenteil (Aristoteles 1982: 35),

wiederum illustriert durch ein aus Sophokles entnommenes Beispiel, *Oidipus Tyrannos* 924ff.; dazu Zimmermann (2011: 135):

Der von Aristoteles als Beispiel gewählte *König Oidipus* macht deutlich, dass Peripetie und Anagnorisis [siehe dazu unten S. 59] in einem untrennbaren Zusammenhang mit der die Affekte der Rezipienten beeinflussenden Wirkung der Tragödie zu sehen sind, ja, dass sie sie in höchstem Maße auslösen.

Neuzeitlich vergleicht sich Wallensteins „Achsenmonolog“ in Schillers *Wallensteins Tod* und die Gefangennahme seines Unterhändlers Sesin, nach welchem Ereignis er nicht mehr anders kann, als nach langem Taktieren endgültig zu den Schweden überzulaufen (1. Aufzug, 4. und 5. Auftritt) – oder sich doch zumindest im Glauben wiegt, keine andere Wahl zu haben (siehe dazu Leber 2017: 112–114). Bei Aristoteles lässt sich weiter *Poet.* 1450 a 33–35 (τὰ μέγιστα οἷς ψυχαγωγεῖ ἢ τραγωδία τοῦ μύθου μέρη ἐστίν „die Elemente, mit denen die Tragödie die Zuschauer am meisten seelisch ergreift“) und *Rhet.* 1371 b 10–12 heranziehen (wo die überraschende Wirkung eines solchen Umschlags auf den Zuschauer/Leser hervorgehoben wird). Es versteht sich beinahe von selbst, eine wie große Rolle die Darstellung solcher Ereignisse bei Historikern spielen muss, die nur zu häufig derartige Wendungen in geschichtlichen Prozessen zu beschreiben und – noch wichtiger – zu deuten haben. Das Element Peripetie bietet sich dem Geschichtsschreiber aus zweierlei Gründen geradezu an: Zum einen ist mit diesem genuin dramatischen Gestaltungsmittel die Spannung der erzählten Geschichte gleichsam garantiert, zum anderen kann der Historiker in solchen Fällen kaum anders als sein „Narrativ“ an eine „moralische“ Ausdeutung zu knüpfen. Polybios bildet hierbei durchaus keine Ausnahme. Erklärt er doch schon zu Beginn seines Werkes (1,1,2) als eines der Hauptmotive der Geschichtsschreibung:

ἐπεὶ δ' οὐ τινὲς οὐδ' ἐπὶ ποσόν, ἀλλὰ πάντες ὡς ἔπος εἰπεῖν ἀρχῇ καὶ τέλει κέχρηται τούτῳ, φάσκοντες ἀληθινωτάτην μὲν εἶναι παιδείαν καὶ γυμνασίαν πρὸς τὰς πολιτικὰς πράξεις τὴν ἐκ τῆς ἱστορίας μάθησιν, ἐναργεστάτην δὲ καὶ μόνην διδάσκαλον τοῦ δύνασθαι τὰς τῆς τύχης μεταβολὰς γενναίως ὑποφέρειν τὴν τῶν ἀλλοτρίων περιπετειῶν ὑπόμνησιν

Da dies aber nicht etwa nur einige wenige noch auch nur beiläufig getan, sondern alle ohne Ausnahme damit begonnen und geschlossen haben, daß sie erklärten, die Belehrung aus der Geschichte sei die sicherste Schule und Vorübung für eine öffentliche Tätigkeit, die Erinnerung an die plötzliche Wende, die das Schicksal anderer genommen habe, die eindrucklichste, die einzige Lehrmeisterin, wie man selbst die Wechselfälle des Glücks mit Würde tragen könne [...] (Polybios 1978: 1)

Und das, obwohl er sich an anderer Stelle über die Darstellung von περιπέτεια sehr kritisch äußert (15,36, siehe Maier 2012: 316f.). Auch hier (vgl. oben) geht es ihm freilich um das richtige Maß, derartige Dinge in der historischen Erzählung einzusetzen, und speziell um das „Unnatürliche“ (τὰς παραλόγους περιπετείας, 15,36,4, τὰ παρὰ φύσιν, 15,36,6): Ein Übermaß (πλεονασμός, 15,36,3) führe zu Überdruß (ὄχλησις, 15,36,2) und dazu, das Interesse des Lesers an den Zielen der Erörterung zu verlieren, die doch das „Erstrebenswerte oder Angenehme“ vermitteln wolle (ἢ ζηλωτὸν [...] ἢ τερπνόν, 15,36,7). Wenn Polybios an dieser Stelle das Übermaß an „Unnatürlichem“ (παρὰ φύσιν, 15,36,6) als typisch für die Tragödie bezeichnet (οἰκειότερόν ἐστι τραγωδίας ἢ περ ἱστορίας), dann offenbart er wiederum das unten S. 55 festgestellte nichtspezifische Verständnis von ‚Tragödie‘, im Sinne des bloß ‚Sensationellen‘. Denn wie viele Beispiele für erstrebenswertes Handeln und Verhalten stellt nicht gerade die Tragödie vor Augen.

Den Terminus μεταβολή verwendet Polybios ebenso wie Aristoteles öfters als Variante des περιπέτεια-Begriffs (vgl. besonders 6,2,6 μόνον νομίζοντες εἶναι ταύτην ἀνδρὸς τελείου βάσανον τὸ τὰς ὀλοσχερεῖς μεταβολὰς τῆς τύχης μεγαλοψύχως δύνασθαι καὶ γενναίως ὑποφέρειν, τὸν αὐτὸν τρόπον χρῆ θεωρεῖν καὶ πολιτείαν „nur dies sei der Prüfstein für einen vollkommenen Mann, eine vollständige Schicksalswende gefaßt und tapfer ertragen zu können“, dazu auch 6,9,10–14, siehe unten S. 58 und Maier 2012: 232; Sacks 1981: 166–168 unterschätzt meines Erachtens die tragische Komponente in diesem Darstellungselement). Peripetien prägen seine Darstellung an wichtigen Stellen, die zugleich in bewusster Absicht Wendepunkte geschichtlicher Prozesse deutlich machen sollen. Ein herausragendes Beispiel ist die Schilderung der Niederlage des römischen Konsuls Marcus Atilius Regulus gegen die Karthager im Jahre 256 v. Chr. und seine Gefangennahme, 1,35,2f.:

καὶ γὰρ τὸ διαπιστεῖν τῇ τύχῃ, καὶ μάλιστα κατὰ τὰς εὐπραγίας, ἐναργέστατον ἐφάνη πᾶσιν τότε διὰ τῶν Μάρκου συμπτωμάτων ὁ γὰρ μικρῶ πρότερον οὐ διδοὺς ἔλεον οὐδὲ συγγνώμην τοῖς πταίοισιν παρὰ πόδας αὐτὸς ἦγετο δεησόμενος τούτων περὶ τῆς ἑαυτοῦ σωτηρίας

Daß man dem Glück, und am meisten bei Erfolgen, mißtrauen muß, das trat damals allen an dem Mißgeschick des Marcus handgreiflich vor Augen. Er, der kurz vorher den geschlagenen Feinden weder Mitleid noch Verzeihung hatte gewähren wollen, wurde unmittelbar darauf selbst abgeführt und mußte sie um sein eigenes Leben bitten. (Polybios 1978: 43)

Regulus erscheint hier als Personifikation einer durch allzu großen Erfolg bewirkten Hybris (dazu und zur tragischen Verblendung überhaupt zuletzt Riemer

2011: 20), nicht anders als etwa König Xerxes in den *Persern* des Aischylos (Müller 2006: 299f., Kugelmeier 2016: 130f.; eine ähnliche Kombination aus Darstellung von hybrider Verblendung und Peripetie findet sich in Polybios' Bericht über die Gesandtschaft des Kallikrates nach Rom, die in seinen Augen den Niedergang des Achaischen Bundes einläutet, 24,10,1–15, siehe dazu Derow 1970 und Dreyer 2011: 124f.). Ähnlich wie dem persischen Herrscher, in dessen Augen sein Feldzug gegen das aus persischer Sicht winzige und militärisch unbedeutende Griechenland mit Notwendigkeit zum Sieg führen musste, beschert ihm gerade diese Überheblichkeit eine um so demütigendere, unerwartete und katastrophale Niederlage; vgl. Aischylos, *Perser* 598–602 (es spricht Xerxes' Mutter Atossa:)

φίλοι, κακῶν μὲν ὅστις ἔμπειρος κυρεῖ, ἐπίσταται βροτοῖσιν ὡς, ὅταν κλύδων/  
κακῶν ἐπέλθῃ, πάντα δειμαίνειν φιλεῖ· ὅταν δ' ὁ δαίμων εὐροῇ, πεποιθέναι/τὸν  
αὐτὸν αἰεὶ δαίμον' οὐριεῖν τύχης

Ihr Freunde, wer im Unheil wohl erfahren ist, der weiß, daß, wenn den Sterblichen die Flut des Unheils trifft, vor allem er zu bangen pflegt; und wenn ein Schicksal gut abläuft, daß er vertraut, derselbe günstigste Schicksalswind werd' immer wehn. (Aischylos 2014: 47)

Walbank (1985a: 214) macht auf die Konsequenzen einer solchen Geschichtsdeutung in einem Genre der fiktionalen Literatur aufmerksam:

The traditional and best-known examples of moral retribution were those contained in Attic tragedy [...] in his *Persae* Aeschylus had gone further and applied these moral conceptions to an actual historical figure [Xerxes]. In so doing he took a dangerous step towards confusing the two forms of writing. Henceforward, there was a distinct risk that a historian with a moral bias might under certain circumstances reverse the process and read such a moral scheme into the life of a real historical personage.

Interessanterweise begnügt sich Polybios in der Regulus-Szene nicht mit der Darstellung des Umschlags an sich, sondern bekräftigt die tragische Stimmung der Episode mit einem unmittelbaren Tragiker-Zitat, nämlich Euripides fr. 200,3f. (*Antiope*):

σοφὸν γὰρ ἔν βούλευμα τὰς πολλὰς χέρας/νικᾷ, σὺν ὄχλῳ δ' ἄμαθια πλεῖστον  
κακόν

denn ein kluger Plan besiegt viele Hände, und der größte Nachteil der großen Masse ist der fehlende Verstand;

vgl. das vorausgehende fr. 199, wo Antiope explizit ihre körperliche Schwäche als Frau ihrem überlegenen Geist gegenüberstellt:

τὸ δ' ἄσθενές μου καὶ τὸ θῆλυ σώματος κακῶς ἐμέμφθης· εἰ γὰρ εὖ φρονεῖν ἔχω,  
 κρεῖσσον τὸδ' ἐστὶ καρτεροῦ βραχίονος  
 und die mangelnde Kraft und die weibliche Zartheit meines Körpers tadeltest du zu  
 Unrecht; denn wenn ich Verstand besitze, ist das besser als ein starker Arm (jeweils  
 eigene Übertragung)

Siehe dazu Ullman (1942: 40f.) und Maier (2012: 56):

Was Euripides – entsprechend aristotelischer Tragödiendefinition – schon zu einem Gesetz erhob, wird nun auch durch ein *wirkliches* Beispiel aus der Geschichte in seiner ewigen Gültigkeit zementiert.

Die Überlegenheit des Geistes gegen eine scheinbare Übermacht und zugleich die Warnung an die Mächtigen vor Hochmut (ὑβρις), das ist mithin eine der Lehren, die der Geschichtsschreiber am Beispiel des Regulus zu exemplifizieren wünscht (Mohm 1977: 212–216; Walbank 1985a: 213f.; Meißner 1986: 339; McGing 2010: 53 u. 68f.; Foulon 2012: 225f.; Maier 2012: 230, der mit Recht auf das „Fehlverhalten des Regulus“, mithin seine ἀμαρτία, als entscheidenden Faktor der römischen Niederlage hinweist). Man könnte den Gedanken, anhand des Schicksals herausragender historischer Persönlichkeiten würden Beispiele für menschliches Geschick und adäquates oder eben fehlerhaftes Handeln im Bezug darauf dargestellt, durchaus als eine Entsprechung zum aristotelischen οἷα ἂν γένοιτο, „was [der Wahrscheinlichkeit nach] geschehen könnte“, ansehen, mit dem der Philosoph das Darstellungsziel der Dichtung definiert (gegen die von Walbank 1985a: 213 und 218f. vorgebrachte Skepsis; siehe oben S. 40 und Mohm 1977: 202–229). Als neuzeitliche Parallele kommt wiederum Wallenstein in den Sinn, so wie ihn Schiller „als Symbolfigur des von tiefgreifenden Verwerfungen begleiteten Übergangs vom Mittelalter in eine neue Zeit“ zeichnet (Leber 2017: 118; vgl. oben S. 50), und zwar in seiner Geschichtsdarstellung in ähnlicher Weise wie in seinem Drama (Leber 2017: 92–94).

Freilich könnte man einwenden, dass man in diesem Fall von „Tragik“ im aristotelischen Sinne schwerlich sprechen dürfte. Erweist sich doch Regulus allem Anschein nach nicht als „mittlerer Charakter“, dessen Schicksal unser Mitleid und unsere Sympathie weckt, sondern als unbarmherziger Kriegsherr, der bloß „seine eigene Medizin zu schlucken bekommt“ und somit das Kriterium eines zu Recht bestrafte[n] „schlechte[n]“ Charakters, mithin eines

untragischen Handlungsausgangs, erfüllt (siehe dazu oben S. 48f.). Doch lesen wir an dieser Stelle weiter, sehen wir, dass für Polybios der Fall des römischen Konsuls durchaus ein Beispiel „fremden Unglücks“ ist, durch das „der Mensch (also auch und gerade der Leser) zur Vernunft gebracht“ werden kann. Regulus' Geschichte endet ja an diesem Punkt auch nicht: Berühmt hat ihn sein Bewusstseinswandel gemacht, den sein Unglück bewirkte. Nach Friedensverhandlungen im römischen Senat, zu welchem Zweck ihn die Karthager kurzzeitig nach Rom entlassen hatten, kehrte er freiwillig in die Geiselhaft zurück, wohl wissend, dass ihn dort die Hinrichtung erwartete, hatte er doch selbst dem Senat unbeugsam von einer Einigung mit Karthago abgeraten. So stellen ihn spätere Autoren doch noch geradezu als Verkörperung römischer Tugenden dar (z. B. Cicero, *de officiis* 3,99). Übrigens kann man wohl auch Aischylos' Xerxes nicht als reinen Schurken betrachten; die Verse *Perser* 753–758 (Sprecherin ist wiederum Atossa) kennzeichnen ihn eher als einen Getriebenen, den zu seinem verhängnisvollen Feldzug das Bestreben motivierte, seinem Vater Dareios nachzueifern und damit eine in ihn als Herrscher gesetzte Erwartung zu erfüllen. Aischylos zeichnet überhaupt die Feinde Griechenlands in seinem Stück durchaus mit Respekt (dazu letzters Föllinger 2009: 75f.).

Bereits dieser Überblick über Polybios' Auseinandersetzung mit Phylarchos hat auffällige Übereinstimmungen der polybianischen Gedanken mit Aristoteles' Definition des Tragischen gezeigt und zugleich deutlich gemacht, dass sich seine Kritik (zu der sich noch mancher Tadel an weiteren „Kollegen“ der hellenistischen Geschichtsschreibung hinzufügen ließe) keineswegs dagegen richtet, dass Phylarchos etwa wie ein Tragödiendichter geschrieben habe. Moniert werden vielmehr Abweichungen vom Ideal der Faktentreue („das wirklich Getane und Gesagte berichten“, 2,56,10) und, was die Deutung der Fakten anbetrifft, Tendenzen zu einer das Maß übersteigenden Fiktionalisierung. Der Maßstab dieses Maßes weicht, wie wir gesehen haben, nicht von den Kriterien ab, die auch Aristoteles für die tragische Dichtung aufstellt. Auch wenn z. B. Phylarchos den letzten Schritt gegangen wäre und sein Werk in tragisches Versmaß gebracht hätte, so wäre es wahrscheinlich ein sensationsgeladenes Opus mit einiger emotionaler Wirkung geworden, eine Tragödie nach den Kriterien des Aristoteles aber nicht. Was die Gestaltungsmittel der Faktendeutung und Faktenwertung angeht, die Geschichtsschreibung mit fiktionaler Literatur wie in diesem Fall der Tragödie gemeinsam hat, so lässt sich ein hohes Maß an Übereinstimmung zwischen Historiker und Dichtungstheoretiker beobachten.

Nun zieht ja Polybios selbst freilich eine scharfe Trennung zwischen dem Tragödiendichter und dem Historiker (2,56,10 τὸ γὰρ τέλος ἱστορίας καὶ τραγῳδίας οὐ ταὐτόν, ἀλλὰ τοῦναντίον „denn das Ziel der Geschichte und der Tragödie ist nicht dasselbe, sondern ein entgegengesetztes“). Man muss bei

seinem Wortgebrauch allerdings Vorsicht walten lassen. Durchmustert man das Wortfeld „tragisch“ in seinem Werk (Sacks 1981: 144, Anm. 51; Marincola 2013: 77–80; siehe auch McGing 2010: 69), stößt man fast ausschließlich auf unspezifischen Gebrauch, etwa 6,15,7 (‚prachtvolles‘ Feiern militärischer Triumphe) oder 5,48,9 (der „schreckliche“ Anblick eines Flusses im Getümmel der Niederlage). Der Gedanke ist nicht von der Hand zu weisen, dass sich diese begriffliche Unschärfe einer eher oberflächlichen äußeren Wahrnehmung des Genus Tragödie verdankt (gegen einen äußeren, letztlich bühnentechnischen Kunstgriff des Bühnendramas, nämlich die Zuhilfenahme des *deus ex machina*, richtet sich seine Kritik an unbenannten Historikern, die Hannibals Alpenüberquerung schilderten, 3,47f., insbesondere 48,8f.; siehe Ullman 1942: 42; Meister 1975: 155–158; Dreyer 2011: 129f.; Nikulin 2017: 7); ob Polybios tiefergehende Analysen des Begriffs, was „tragisch“ eigentlich sei, insbesondere Aristoteles’ *Poetik*, überhaupt kannte, wird zuweilen bezweifelt (Zegers 1960: 7, mit Hinweis auf die bei von Fritz 1954: 412 u. 422 geäußerte Skepsis, ob Polybios Aristoteles’ *Politik* gelesen habe). Dennoch bleibt der Eindruck bestehen, dass der Begriff „des Tragischen“, wie Aristoteles ihn in so gültiger Weise analysiert hatte, sich in seiner Theorie ebenso niederschlägt wie in der Praxis seiner eigenen Geschichtsdarstellung. Es sei hier schon vorausgeschickt, dass ein solches Fazit für die Geschichtsschreibung der gesamten Antike gar nicht anders zu erwarten gewesen wäre. Im Folgenden sei dafür noch ein Beispiel erörtert.

Im Falle des Regulus steht das Schicksal eines herausragenden Individuums im Blickpunkt, das durch die Umstände verleitet einen verhängnisvollen Fehler (ἁμαρτία) begeht und durch dieses Verschulden einen Sturz in äußerstes Unglück erfährt. Bereits so weit wären auch in Polybios’ gestalterischer Praxis Gemeinsamkeiten mit der Tragödie nicht zu übersehen. Die eigentliche Tragik im höheren Sinne entfaltet sich vor allem, wenn der Autor sich den Schicksalen ganzer Gemeinwesen zuwendet. Dass dies etwas weniger offen zutage liegt, dennoch aber eine offensichtlich noch größere Bedeutung besitzt, hängt untrennbar mit Grundkomponenten in Polybios’ Geschichtsdenken zusammen.

Polybios war Augenzeuge, als im Jahre 146 v. Chr. der Dritte Punische Krieg mit der totalen Zerstörung, besser gesagt: Auslöschung des alten Rivalen Karthago seinen Abschluss fand. Die Partie (38,22) ist nur fragmentarisch erhalten, mit Ergänzungen aus späteren Autoren (Appian, *Punica* 19,132 und Diodor, *Bibliothek* 32,24):

ὁ δὲ Σκιπίων πόλιν ὄρων [...] τότε ἄρδην τελευτῶσαν ἐς πανωλεθρίαν ἐσχάτην, λέγεται μὲν δακρῦσαι καὶ φανερὸς γενέσθαι κλαίων ὑπὲρ πολεμίων· ἐπὶ πολὺ δ’ ἔννους ἐφ’ ἑαυτοῦ γενόμενός τε καὶ συνιδὼν ὅτι καὶ πόλεις καὶ ἔθνη καὶ ἀρχὰς



ἀπάσας δεῖ μεταβαλεῖν ὥσπερ ἀνθρώπους δαίμονα, καὶ τοῦτ' ἔπαθε μὲν Ἴλιον, εὐτυχῆς ποτε πόλις, ἔπαθε δὲ ἡ Ἀσσυρίων καὶ Μήδων καὶ Περσῶν ἐπ' ἐκείνοις ἀρχὴ μεγίστη γενομένη καὶ ἡ μάλιστα ἔναγχος ἐκλάμψασα ἡ Μακεδόνων, εἴτε ἐκόν, εἴτε προφυγόντος αὐτὸν τοῦδε τοῦ ἔπους εἰπεῖν, 'ἔσσεται ἡμῶν ὅταν ποτ' ὀλόγη Ἴλιος ἱρή καὶ Πριάμος καὶ λαὸς ἐνμμελίω Πριάμοιο'. Πολυβίου δ' αὐτὸν ἐρομένου σὺν παρρησίᾳ – καὶ γὰρ ἦν αὐτοῦ καὶ διδάσκαλος – ὅ τι βούλοιο ὁ λόγος, φασὶν οὐ φυλαξάμενον ὀνομάσαι τὴν πατρίδα σαφῶς, ὑπὲρ ἧς ἄρα ἐς τὰνθρώπεια ἀφορῶν ἐδεδίει. καὶ τάδε μὲν Πολύβιος αὐτὸς ἀκούσας συγγράφει

Als Scipio die Stadt [...] in dieser endgültigen, vernichtenden Katastrophe versinken sah, sollen ihm die Tränen gekommen sein, und es war klar: er weinte über die Feinde. Lange blieb er ganz in sich versunken und dachte darüber nach, daß Städte, Völker und Reiche ebenso wie einzelne Menschen alle dem Wechsel des Glücks unterworfen sind: diese Erfahrung mußte Ilion [Troja] machen, einst eine blühende Stadt, die Reiche der Assyrer, der Meder und der Perser, das auf jene folgte und noch größer war, schließlich das der Makedonen, das noch jüngst so glanzvoll dastand. Am Ende langen Sinns sprach er den Vers, sei es bewußt, sei es, daß er ihm unvermerkt über die Lippen kam: ‚Einst wird kommen der Tag, da das heilige Ilion hinsinkt, Priamos auch und das Volk des lanzenkundigen Königs.‘ Als ihn Polybios freimütig fragte – denn er war sein Lehrer –, was er mit diesen Worten meine, habe er sich nicht bedacht, frei heraus den Namen seiner Vaterstadt [Rom] zu nennen, für die er demnach im Blick auf das Menschenlos fürchtete. Und das berichtet Polybios als Ohrenzeuge. (Polybios 1978: 1330f.)

Wie bereits mit dem schon besprochenen Euripides-Zitat, so bedient sich der Autor auch hier eines besonderen Gestaltungsmittels, eben eines Zitats aus einem dichterischen Text, in diesem Falle Homer, *Ilias* 6 (Z), 448f. Es handelt sich um ein definitiv fiktionales Gestaltungselement, eingebettet mitten im historischen Faktenbericht; denn ob Scipio tatsächlich in dieser Situation diese Worte gesagt hat, ist sicher nicht auszuschließen, der Vergleich mit vielen anderen Gelegenheiten dieser Art bei vielen anderen Geschichtsschreibern legt jedoch eher nahe, dass hier eine bewusste Gestaltung durch den auktorialen Erzähler Polybios erfolgt – „se non è vero, è ben citato“, könnte man sagen (vgl. Eduard Schwartz' Bemerkung über Tacitus als „nicht den letzten großen antiken Historiker, wohl aber den letzten großen antiken Dichter“, Schwartz 1943: 125). Was genau soll das Dichterzitat an dieser Stelle im und für den Leser bewirken (treffende Bemerkungen bei Maier 2012: 348, Anm. 10; siehe auch McGing 2010: 54 u. 71f.)? Zunächst einmal passt es hervorragend als dramatisierender Höhepunkt in die ohnehin schon hochemotionale Szene; denn im Zusammenhang des (übrigens allen gebildeten Griechen und Römern bekannten) Originals könnte die Situation ebenfalls nicht emotionaler sein: Hektor,

Trojas größter Held, trifft, kurz bevor er in eine der verzweifelten Abwehrschlachten gegen die belagernden Griechen ziehen muss, auf seine Frau Andromache und äußert sich mit dem wehmütigen Pessimismus dieser Verse über das unabwendbare, ausweglose, eben ‚tragische‘ Schicksal der Heimatstadt. Mit dieser düsteren Prophezeiung behält er recht: Troja unterliegt, und nicht nur das, die Belagerer zerstören die Stadt so gründlich, dass kein Stein von ihr auf dem anderen bleibt und das einstmals so stolze Macht- und Handelszentrum von den Flammen verzehrt wird. Die Parallelen zum tiefen Fall Karthagos, der einst mächtigen Rivalin Roms, dessen Schicksal sie 70 Jahre zuvor durch Hannibal fast besiegelt hätte, sind mit Händen zu greifen. Anscheinend hat sich jetzt das Versprechen römischer Weltherrschaft erfüllt, das uns Polybios in der Ansprache des älteren Scipio Africanus vor der Schlacht von Zama, der entscheidenden Niederlage Hannibals, überliefert (15,10,2). Aber warum weint der jüngere Scipio dann? Woher seine dunklen Ahnungen, mitten im (so scheint es) endgültigen Triumph über den alten Gegner? Die Antwort findet sich nicht bei ihm, sondern in der Geschichtsauffassung des Polybios, die ihm die größte Aufmerksamkeit in der Rezeption bis in die neueste Zeit gesichert hat, genauer: in seiner Theorie des zyklischen Wandels der Verfassungen.

Zwei sich ergänzende Konzepte des Polybios haben bis heute größte Nachwirkung entfaltet: Zum einen entwickelt er den Begriff der „gemischten Staatsverfassung“, in der sich monarchische, aristokratische und demokratische Elemente mischen, sich so gegenseitig die Waage halten und auf diese Weise für die politische Stabilität des Gemeinwesens sorgen; auf ideale Weise sieht der Historiker dies im republikanischen Rom verwirklicht (Dreyer 2001: 41–43). Noch stärkere Bedeutung im Hinblick auf die Frage nach möglichen ‚tragischen‘ Motiven in seiner Darstellung gewinnt die Idee von der sogenannten ἀνακύκλωσις (*anakyklosis*), dem zyklischen Wandel der Verfassungen, der mit schicksalhafter Notwendigkeit auf die Blütezeit von Gemeinwesen ihren Verfall folgen lässt (Dreyer 2011: 75: „Auch auf dieser Ebene verweben sich [in Polybios’ Darstellung] personelle und charakterliche Ursachen mit strukturellen“; siehe auch Walbank 2002: 200–208, McGing 2010: 157–162 u. – mit starkem Akzent auf den persönlich-charakterlichen Ursachen des Verfassungswandels – 168–193; allgemein dazu von Fritz 1954; Graeber 1968; Blösel 1998; Weißenberger 2002). Nicht einmal das im Augenblick scheinbar so mächtige und stabile Rom kann sich diesem unabwendbaren Umschwung des Schicksals entziehen, vgl. insbesondere 6,9,10–14; wohl nicht von ungefähr findet sich gerade in dieser Partie eine auffällige Häufung der Begriffe μεταβάλλειν und μεταβολή (siehe oben S. 51 und Walbank 2002: 194, mit dem Hinweis auf den Aristoteles-Enkelschüler Demetrios von Phaleron, fr. 81; Meißner 1986: 319–321; zu μεταβολή im politischen Sinne, als gewaltsame

Umwälzung, vgl. Aristoteles, *Politik* 1381 a; wichtig zur Rolle der τύχη – *tyche*, des für den Menschen letztlich unkalkulierbaren „Geschicks“ – zuletzt McGing 2010: 53f., 68f., 71 u. 194–201; Deininger 2013: 78f.).

Schon gleich zu Anfang seines Werks (1,2) entwickelt Polybios in diesem Sinne die Vorstellung von der Ablösung eines hegemonialen Gemeinwesens durch ein anderes, wobei er das Schicksal Roms hier noch deutlich optimistischer betrachtet als in den späteren Partien. Und siehe da: In der Vergleichung zwischen den Reichen lässt sich ein weiteres Element tragischer Darstellung ausmachen, nämlich die Fallhöhe. Dieses Prinzip dramatischer Gestaltung, das in der neuzeitlichen Dramentheorie stark ausgebaut wurde (Gauwerky 2001), wird in seinen Grundbedingungen ebenfalls von Aristoteles beschrieben (*Poet.* 1448 a 17–19):

ἐν αὐτῇ δὲ τῇ διαφορᾷ καὶ ἡ τραγωδία πρὸς τὴν κωμωδίαν διέστηκεν· ἡ μὲν γὰρ χεῖρους, ἡ δὲ βελτίους μιμῆσθαι βούλεται τῶν νῦν

Darin unterscheidet sich die Tragödie von der Komödie: Die Komödie sucht schlechtere, die Tragödie bessere Menschen nachzuahmen, als sie in der Wirklichkeit vorkommen. (Aristoteles 1982: 9)

Beispiele hierfür aus den erhaltenen Tragödien anzuführen erübrigt sich (es genügt wiederum der Hinweis auf Oidipus); aber auch die Geschichtsschreibung arbeitet sehr häufig mit der Fallhöhe als einem dramatisierenden Mittel moralischer Faktendeutung. Zumeist wird sie mit dem Motiv der Hybris als tragischer Verfehlung kombiniert; man vergleiche in der Tragödie Sophokles, *Oidipus Tyrannos* 873 ὕβρις φουτεύει τύραννον „Hybris bringt einen Tyrannen hervor“, bei den Historikern so auf den ersten Blick unterschiedliche Gestalten wie Kroisos, Polykrates, Periander und – als römisches Beispiel – Nero (siehe zuletzt Kugelmeier 2016 und 2017).

Nicht von ungefähr finden sich gerade bei Polybios' Nennung der Perser deutliche Anspielungen auf Herodots Kroisos-Geschichte (die somit bei Polybios gewissermaßen einen ‚gerechten Ausgleich‘ erfährt); vgl. die Bemerkung 1,2,2:

Πέρσαι κατὰ τινὰς καιροὺς μεγάλην ἀρχὴν κατεκτήσαντο καὶ δυναστείαν· ἀλλ' ὁσάκις ἐτόλμησαν ὑπερβῆναι τοὺς τῆς Ἀσίας ὄρους, οὐ μόνον ὑπὲρ τῆς ἀρχῆς, ἀλλὰ καὶ περὶ σφῶν ἐκινδύνευσαν

Die Perser haben zu gewissen Zeiten eine große Herrschaft und Macht besessen; sooft sie aber die Grenzen Asiens zu überschreiten wagten, haben sie nicht allein ihre Herrschaft, sondern auch sich selbst in Gefahr gebracht. (Polybios 1978: 2)

mit Herodot 1,53,3, wo das delphische Orakel Kroisos davor warnt, durch das Überschreiten der persischen Grenze „ein [gemeint ist letztlich: sein eigenes] großes Reich zu zerstören“ (ἦν στρατεύεται ἐπὶ Πέρσας, μεγάλην ἀρχὴν μιν καταλύσει; die ursprünglich als Hexameter gegebene Antwort des Orakels überliefert Aristoteles, *Rhet.* 1407 a 38 Κροῖσος ἄλυν διαβάς μεγάλην ἀρχὴν καταλύσει „wenn Kroisos den [Grenz-] Fluß Halys überschreitet, wird er ein großes Reich zerstören“). Die prägnante Formulierung wird 1,2,5 wieder aufgegriffen, in Bezug auf die Makedonen als Überwinder und Nachfolger der Perser:

μετὰ δὲ ταῦτα προσέλαβον τὴν τῆς Ἀσίας ἀρχὴν, καταλύσαντες τὴν τῶν Περσῶν δυναστείαν

Dann gewannen sie die Herrschaft über ganz Asien hinzu, nachdem sie das persische Reich vernichtet hatten. (Polybios 1978: 2)

Herodot bietet übrigens ein weiteres wichtiges aristotelisches Element tragischer Gestaltung, das bei Polybios keine große Rolle spielt: die Wiedererkennung (Hanagnórisis, einer Person, eines Gegenstandes, einer Sache), die sich in einem handlungsentscheidenden Moment ereignet und sich darum eng mit der Peripetie verbindet (vgl. etwa Aristoteles, *Poet.* 1450 a 33ff.). Kroisos' Ausruf „Solon!“ bei Herodot 1,86,3 (die späte Erkenntnis, wie recht der athenische Weise mit seiner Warnung 1,32 an ihn behalten hatte, allzu sehr auf sein Glück zu vertrauen) ist hierfür ein gutes Beispiel.

Man könnte sagen, dass sich der Historiker mit dieser „tragischen Epignose“ bisheriger weltgeschichtlicher Prozesse eine „Prognose“ zur künftigen Entwicklung ermöglicht, in der sich die in der Anakyklosis der Verfassungen angelegten Abläufe keineswegs als mechanistisches Prinzip darstellen, sondern die vielmehr „schicksalsbedingte“ Unwägbarkeiten ebenso einkalkuliert wie charakterlich bedingte Grenzen menschlicher Urteils- und Handlungsfähigkeit. Hierdurch ließe sich auch der oft konstatierte scheinbare Widerspruch auflösen, dass Polybios in der Mischverfassung der römischen *res publica* ein Höchstmaß an Stabilität erreicht sieht und dennoch offenkundig ihren letztlich notwendigen Zerfall vorhersagt (siehe dazu McGing 2010: 197–200; Deininger 2013: 80–85 u. 94, der sich 97–107 ausführlich mit älterer Forschungsliteratur auseinandersetzt). Erklärungen, die diese Widersprüchlichkeit eher mit Mutmaßungen über die Entstehungsgeschichte des polybianischen Gesichtswerks auflösen wollen, als sie auf die Grundlagen seines Geschichtsdenkens zurückzuführen, verbleiben im Spekulativen (Lehmann 1974: 186–196).

Um abschließend den Kreis noch einmal auf Polybios' Methodenkritik an Phylarchos in 2,56 zurückzuführen, sei ein neueres Urteil eines deutschen Althistorikers zitiert:

Nirgendwo sonst in der antiken Literatur wird der Unterschied zwischen Tragödie und Historiographie ähnlich eindringlich und ausführlich hervorgehoben wie an dieser Stelle. Es ist dies die Antwort des Polybios auf die von Aristoteles vorgenommene Abwertung der Geschichtsschreibung gegenüber der tragischen Dichtung, und es ist deutlich zu erkennen, daß sich ihm die Bewertung dieser beiden Literaturgattungen genau entgegengesetzt darstellt. Mit seiner Beschränkung auf die nüchterne Tatsachen- und Ursachenforschung aber hat Polybios seinerseits als wichtiger Vertreter der letztlich auf Thukydides zurückgehenden ‚pragmatischen Geschichtsschreibung‘ zu gelten. (Meister 1990: 99; ähnlich zuletzt Maier 2012: 236f., Anm. 116: „[...] wirft Polybios hier nicht mit Steinen im Glashaus, da die von ihm herausgearbeitete ‚dramatische‘ Situation eine Konstruktion bleibt, die hinter der nüchternen kausalen Erklärung eine hierarchisch klar ersichtliche untergeordnete Rolle einnimmt“; zum Begriff ‚pragmatische Geschichtsschreibung‘ Mohm 1977: 18–28; Meißner 1986, insbesondere 321f. u. 349f.).

Ich hoffe deutlich gemacht zu haben, wieso ich mich dieser Interpretation schwerlich anschließen kann. Wollen wir den Begriff „tragische Geschichtsschreibung“ wirklich verwenden, stellt es sich für mich viel eher so dar, dass Polybios mit all seiner Rationalität, mit der er sich in die ‚pragmatische‘ Traditionslinie des Thukydides einordnet, in Wahrheit der eigentliche ‚tragische‘ Gestalter ist gegenüber den von ihm als „tragisch“ kritisierten hellenistischen ‚Kollegen‘ von der Art eines Phylarchos. Seine Geschichtsdeutung, seine Welt-sicht weisen nicht von ihrer stilistischen Gestaltung, sondern aufgrund seiner spezifischen Faktendeutung eine inhärente Tragik auf, die sich, wie gezeigt, durchaus mit aristotelischen Kategorien beschreiben lässt, besser als das, was wir über die Darstellungsweise der anderen hellenistischen Historiker erfahren. Um dieser Deutung das von ihm gewünschte Siegel aufzuprägen, scheut Polybios sich keineswegs, bewusst fiktionale Darstellungselemente in die dramatisierte Struktur einzubauen, etwa in Form von Dichterzitaten (siehe zu diesem Gestaltungselement Ullman 1942: 39; siehe auch die bei Lehmann 1974: 202–204 wiedergegebene Diskussion; grundsätzliche Hinweise bei Walbank 1985a und Hose 2009: 203). Ein Umblick durch die Tradition der griechischen wie der römischen Geschichtsschreibung zeigt, dass ein derartiges Verfahren die Regel war, nicht die Ausnahme (so hebt auch Quintilian, *Institutio oratoria* 10,1,31 die große Nähe zwischen Geschichtsschreibung und Dichtung hervor, deren Unterschiedlichkeit Aristoteles, *Poet.* 1451 b 4–10 noch hervorgehoben hatte; siehe oben und Hose 2009: 209f.). Wie anders denn als Drama mit tragischen Zügen könnte man etwa die vom ‚seriösen‘ Tacitus erzählten Ereignisse um Nero, Agrippina und Seneca bezeichnen (Kugelmeier 2017)?

### Bibliographie

- Aischylos (2014): Aischylos: Tragödien. Griechisch – Deutsch. Übers. v. Oskar Werner. Hg. v. Bernhard Zimmermann. 7. Aufl. Berlin (u. a.): Walter de Gruyter. (Mit eigenen Modifikationen.)
- Aristoteles (1982): Aristoteles: Poetik. Griechisch/Deutsch. Übers. u. hg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam (Mehrfach nachgedr.; mit eigenen Modifikationen.)
- Baron (2013): Christopher A. Baron: Timaeus of Tauromenium and Hellenistic Historiography. Cambridge/MA u. New York: Cambridge University Press.
- Blösel (1998): Wolfgang Blösel: Die Anakyklosis-Theorie und die Verfassung Roms im Spiegel des sechsten Buches des Polybios und Ciceros *De re publica*, Buch II. In: Hermes 126, S. 31–57.
- Frisch (1968): Peter Frisch: Die Träume bei Herodot. Diss. Köln. Meisenheim: Anton Hain.
- Deininger (2013): Jürgen Deininger: Die Tyche in der pragmatischen Geschichtsschreibung des Polybios. In: Polybios und seine Historien. Hg. v. Volker Grieb u. Clemens Koehn. Stuttgart: Franz Steiner, S. 71–111.
- Derow (1970): Peter Derow: Polybios and the Embassy of Kallikrates. In: Essays Presented to C. M. Bowra. Oxford: Alden Press, S. 12–23.
- Dionysios von Halikarnass (2017): Dionysios von Halikarnass: *Lysias*. Eigene Übers.
- Dreyer (2011): Boris Dreyer: Polybios. Leben und Werk im Banne Roms. Hildesheim (u. a.): Olms.
- Föllinger (2009): Sabine Föllinger: Aischylos. Meister der griechischen Tragödie. München: C. H. Beck.
- Foulon (2012): Éric Foulon: Polybe citeur d'Euripide. In: Troïka. Parcours antiques. Mélanges offerts à Michel Woronoff. Hg. v. Sylvie David u. Évelyne Geny. Vol. 2. Besançon: Presses universitaires de Franche-Comté, S. 223–240.
- Gauwerky (2001): Ursula Gauwerky: Bürgerliches Drama. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, Bd. I. Berlin u. New York: Walter de Gruyter, S. 199–203.
- Hose (2009): Martin Hose: „Exzentrische“ Formen der Historiographie im Hellenismus. In: Die Apostelgeschichte im Kontext antiker und frühchristlicher Historiographie. Hg. v. Jörg Frey (u. a.). Berlin u. New York: Walter de Gruyter, S. 182–213.
- Jacoby (1993): Die Fragmente der griechischen Historiker. Hg. v. Felix Jacoby. 3. Aufl. Leiden: Brill.

- Kugelmeier (2016): Christoph Kugelmeier: *Diis placuit* – ἐμοὶ δ' οὐκ ἀρέσκουσι. Anmerkungen zur Geschichte eines griechischen Lexems zwischen Ethik und Ästhetik. In: *Anatolica et Indogermanica. Studia linguistica in honorem Johannis Tischler septuagenarii dedicata*. Hg. v. Henning Marquardt, Silvio Reichmuth u. José Virgilio García Trabazo. Innsbruck: Institut für Sprachen und Literaturen, S. 127–137.
- Kugelmeier (2017): Christoph Kugelmeier: Tacitus und die Macht der Nero-bilder. In: *Die sinfonischen Schwestern. Narrative Konstruktionen von „Wahrheit“ in der nachklassischen Geschichtsschreibung*. Hg. v. Thomas Blank u. Felix K. Maier. Stuttgart: Franz Steiner, S. 327–344.
- Leber (2017): Manfred Leber: Kriegstreiber, Verräter oder verhinderter Friedensstifter? Das schwankende Wallenstein-Bild vor, nach und bei Friedrich Schiller. In: *Erkundungen zwischen Krieg und Frieden*. Hg. v. Manfred Leber u. Sikander Singh. Saarbrücken: Universaar (Saarbrücker literaturwissenschaftliche Ringvorlesungen 6), S. 87–119.
- Lehmann (1974): Gustav Adolf Lehmann: Polybios und die ältere und zeitgenössische griechische Geschichtsschreibung. Einige Bemerkungen. In: *Polybe. Neuf exposés suivis de discussions. Entretiens Hardt 20*. Hg. v. Emilio Gabba. Genf: Fondation Hardt, S. 147–204.
- Maier (2012): Felix K. Maier: „Überall mit dem Unerwarteten rechnen“. Die Kontingenz historischer Prozesse bei Polybios. Diss. Freiburg. München: C. H. Beck.
- Marincola (2013): John Marincola: Polybius, Phylarchus, and „Tragic History“. A Reconsideration. In: *Polybius and his World. Essays in Memory of F. W. Walbank*. Hg. v. Bruce Gibson u. Thomas Harrison. Oxford u. New York: Oxford University Press, S. 73–90.
- McGing (2010): Brian C. McGing: *Polybius' Histories*. Oxford: Oxford University Press.
- Meißner (1986): Burkhard Meißner: ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΑ. Polybios über den Zweck pragmatischer Geschichtsschreibung. In: *Saeculum 37*, S. 313–351.
- Meister (1975): Klaus Meister: *Historische Kritik bei Polybios*. Wiesbaden: Franz Steiner.
- Meister (1990): Klaus Meister: *Die griechische Geschichtsschreibung. Von den Anfängen bis zum Ende des Hellenismus*. Stuttgart: Kohlhammer.
- Mohm (1977): Siegfried Mohm: *Untersuchungen zu den historiographischen Anschauungen des Polybios*. Diss. Masch. Saarbrücken.
- Müller (2006): Carl Werner Müller: *Legende – Novelle – Roman. Dreizehn Kapitel zur erzählenden Prosaliteratur der Antike*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

- Nikulin (2017): Dmitri Nikulin: *The Concept of History. How Ideas are Constituted, Transmitted and Interpreted*. London u. New York: Bloomsbury.
- Plutarch (2012): Plutarch: *Moralia*, Band 1. Hg. v. Christian Weise u. Manuel Vogel. Wiesbaden: marixverlag. (Mit eigenen Modifikationen.)
- Polybios (1978): Polybios: *Geschichte*. Übers. v. Hans Drexler. 2. Aufl. Zürich (u. a.): Artemis. (Mit eigenen Modifikationen.)
- Pseudo-Longin (1966): Pseudo-Longinos: *Vom Erhabenen*. Griechisch u. Deutsch. Hg. v. Reinhard Brandt. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. (Mit eigenen Modifikationen.)
- Reitzenstein (1974): Richard Reitzenstein: *Hellenistische Wundererzählungen*. 3. Aufl. Stuttgart: Teubner.
- Riemer (2011): Peter Riemer: *Die attische Tragödie*. In: *Tragödie. Die bleibende Herausforderung*. Hg. v. Ralf Bogner u. Manfred Leber. Saarbrücken: Universaar, (Saarbrücker literaturwissenschaftliche Ringvorlesungen 1), S. 9–22.
- Riemer (2017): Peter Riemer: *Die dramaturgische Funktion der Träume in den Orest-Tragödien*. Von Aischylos’ „Orestie“ bis zur „Taurischen Iphigenie“ des Euripides. In: *Traumwelten. Interferenzen zwischen Text, Bild, Musik und Film*. Hg. v. Patricia Oster u. Jeanette Reinstädler. Paderborn: Wilhelm Fink, S. 177–194.
- Sacks (1981): Kenneth Sacks: *Polybius on the Writing of History*. Diss. Berkeley/CA: University of California Press, S. 144–170.
- Schepens (1975): Guido Schepens: *ΕΜΦΑΣΙΣ und ΕΝΑΡΓΕΙΑ in Polybios’ Geschichtstheorie*. In: *Rivista Storica dell’Antichità* 5, S. 185–200.
- Schepens (1990): Guido Schepens: *Polemic and Methodology in Polybius’ Book XII*. In: *Purposes of History. Studies in Greek Historiography from the 4th to the 2nd Centuries B. C.* Hg. v. Herman Verdin, Guido Schepens u. Els De Keyser. Löwen: Peeters, S. 39–61.
- Schepens (2005): Guido Schepens: *Polybius’ Criticism of Phylarchus*. In: *The Shadow of Polybius. Intertextuality as a Research Tool in Greek Historiography*. Hg. v. Guido Schepens u. Jan Bollansée. Löwen (u. a.): Peeters, S. 141–164.
- Schwartz (1943): Eduard Schwartz: *Fünf Vorträge über den griechischen Roman. Das Romanhafte in der erzählenden Literatur der Griechen*. 2. Aufl. Berlin: Walter de Gruyter.
- Szondi (1964): Peter Szondi: *Versuch über das Tragische*. 2. Aufl. Frankfurt/M.: Insel.
- Thukydides (1966): Thukydides: *Der Peloponnesische Krieg*. Übers. u. hg. v. Helmuth Vretska. Stuttgart: Reclam. (Mit eigenen Modifikationen.)



- Ullman (1942): Berthold L. Ullman: History and Tragedy. In: Transactions of the American Philological Association 73, S. 25–53.
- Van der Stockt (2005): Luc Van der Stockt: Πολυβιάσασθαι? Plutarch on Timaeus and Tragic History. In: The Shadow of Polybius. Intertextuality as a Research Tool in Greek Historiography. Hg. v. Guido Schepens u. Jan Bollansée. Löwen (u. a.): Peeters, S. 271–305.
- Von Fritz (1954): Kurt von Fritz: The Theory of the Mixed Constitution in Antiquity. New York: Columbia University Press.
- Walbank (1985a): Frank W. Walbank: Φίλιππος τραγωδούμενος. A Polybian Experiment. In: Journal of Hellenic Studies 58, S. 55–68. (Erstausgabe 1938, nachgedr. in: Selected Papers. Cambridge: Cambridge University Press, S. 210–223.)
- Walbank (1985b) Frank W. Walbank: History and Tragedy. In: Historia 9, S. 216–234. (Erstausgabe 1960, nachgedr. in: Selected Papers. Cambridge: Cambridge University Press, 224–241.)
- Walbank (2002): Frank W. Walbank: The Idea of Decline in Polybius. In: Polybius, Rome, and the Hellenistic World. Cambridge: Cambridge University Press, S. 193–211.
- Weißberger (2002): Michael Weißberger: Das Imperium Romanum in den Proömien dreier griechischer Historiker: Polybios, Dionysios von Halikarnassos und Appian. In: Rheinisches Museum 145, S. 262–281.
- White (1991): Hayden White: Auch Klio dichtet oder Die Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses. Aus dem Amerikanischen v. Brigitte Brinkmann-Siepmann u. Thomas Siepmann. Einführung v. Reinhart Koselleck. 2. Aufl. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Zegers (1960): Norbert Zegers: Wesen und Ursprung der tragischen Geschichtsschreibung. Diss. Masch. Köln.
- Zimmermann (2011): Bernhard Zimmermann: Über das Tragische bei den Griechen. In: Die Philosophie des Tragischen. Schopenhauer, Schelling, Nietzsche. Hg. v. Lore Hühn u. Philipp Schwab. Berlin u. Boston: Walter de Gruyter, S. 133–142.

# ***facta* und *facta*. Vom Umgang mit ‚Geschichte‘ und ‚Wahrheit‘ in mittelalterlichen Texten**

*Nine Miedema*

## **1. Einleitung: Geschichtsschreibung bedeutet (subjektive und sich ergänzende) Geschichtswahrnehmung**

Die Vorstellung, es gäbe *alternative facts*, erregt aktuell eine große Aufmerksamkeit. Dies hängt wohl damit zusammen, dass diese Vorstellung die Grenze zwischen objektiven Tatsachen und subjektiver Wahrnehmung in Frage stellt, die gerne, aber fälschlich als selbstverständlich angesehen wird. Diese so wichtige Diskussion könnte mehr von Ergebnissen der Literaturwissenschaft profitieren als bisher, betrifft doch die philosophische Frage, ob es außerhalb subjektiver Wahrnehmung überhaupt eine objektive Wirklichkeit gibt, unmittelbar die Literaturwissenschaft, die sich traditionell mit fiktionalen Werken und mit fiktiven Elementen z. B. in (auto-)biographischen Texten auseinandersetzt. Die Literaturwissenschaft versucht somit, das in solchen Texten komplexe, oft schwer zu bestimmende Verhältnis von Wirklichem und Erfundenem, von Bericht und Ausschmückung, von Realität und Phantasie, von Wahrheit und Lüge, von Objektivität und Subjektivität zu erkunden.

Angenommen, es gibt ‚historische Tatsachen‘, angenommen, es gibt einen Geschichtsverlauf, der sich unabhängig von subjektiver Wahrnehmung vollzieht und der deswegen, um das *alternative facts*-Zitat der politischen Sprache Donald Trumps in Angela Merkels Diktion zu variieren, ‚alternativlos‘ darstellbar sein müsste: Wie wäre diese Kerngeschichte dann zu beschreiben? Das mit dieser Frage umrissene Problem ist ein zeiten- und kulturübergreifendes; der vorliegende Beitrag konzentriert sich auf den Umgang mit diesem Problem in mittelalterlichen (insbesondere deutschsprachigen) Texten und bezieht von dort aus die revolutionäre Aufwertung der Fiktion im 12. Jahrhundert mit ein.

Begonnen sei mit einem augenscheinlich eindeutig objektiven Beispiel. Für das Jahr 1287 vermerkt eine lateinische Chronik, die im späten 13. Jahrhundert in Colmar erstellt wurde, unter anderem die folgenden Ereignisse:

Consules Argentinenses cives suos equos habere duo milia precepere.

Obiit Cuonradus de Wirciburch, in Theothonico multorum bonorum dictaminum compiler.

Item venerunt ad regem Ruodolphum fossores argenti, qui turres sitas in durissimis petris suffuderunt et eas subito deiecerunt. (Annales Colmarienses maiores: 214)

Die Straßburger Ratherren befahlen, dass ihre Bürger 2000 Pferde besitzen sollten. Es starb Konrad von Würzburg, ein Zusammensteller von vielen guten Texten auf Deutsch. Es kamen zum König Rudolf [Rudolf I. von Habsburg, N. M.] Bergwerksleute des Silberbergwerks, die Türme, auf härtesten Steinen erbaut, unterfluteten und sie sogleich einstürzen ließen.

Mittelalterliche Annalen erheben durchaus den Anspruch, ohne literarische Ausschmückung Fakten zu erzählen, und so erweckt der Ausschnitt den Eindruck einer relativ großen Nähe zur ‚Wirklichkeit‘. Aber allein die Auswahl der berichteten Ereignisse ist in höchstem Maße subjektiv und wirft verschiedene Rätsel auf: Warum war es in Colmar wichtig, wie wehrbar die Stadt Straßburg war, diente Straßburg als positiver oder als negativer Vergleich? (Oder hat die Zahl der Pferde nichts mit der Wehrbarkeit der Stadt zu tun? Kopierte der Schreiber vielleicht anhand Straßburger Unterlagen lediglich Angaben, die in Straßburg von Wichtigkeit waren, weniger aber in Colmar?) Wen interessierte es in Colmar, dass ein aus Würzburg stammender „compiler“ namens Konrad gestorben war, wie war dessen Verbindung zu Colmar oder zum Schreiber bzw. Auftraggeber der Annalen? Welche Relevanz hatte die technische Versiertheit der Bergbauleute für den Dominikanermönch, der die *Colmarer Annalen* schrieb (oder auch für König Rudolf)?

Und nicht nur die Auswahl der Ereignisse ist subjektiv-selektiv; auch ihre Darstellung selbst führt sehr deutlich vor Augen, wie erheblich auch die am stärksten ‚Tatsachen‘-bezogene Darstellung eine subjektive Perspektive offenbart, ja geradezu bedingt. Als Beispiel sei das hier an zweiter Stelle dargestellte Ereignis näher betrachtet: Es macht einen erheblichen Unterschied, ob der Dichter Konrad von Würzburg als ein gerade verstorbener Autor deutscher Texte memoriert wird, wie hier in den *Colmarer Annalen* geschehen (dies disqualifiziert Konrad im Übrigen in den Augen der Geistlichen in gewissem Sinne, war doch Latein und nicht Deutsch die Bildungssprache), oder ob die Erinnerung an ihn, wie im *Basler Anniversarienbuch* (Brandt 1987: 63), wie folgt gestaltet wird: „Cunradus de Wirtzburg, Berchta uxor eius, Gerina et Agnesa, filiae eorum, o[bierunt]“ (Es starben Konrad von Würzburg, seine Frau Berchta und seine Töchter Gerina und Agnes). Sollte es sich bei diesem Konrad von Würzburg überhaupt um die gleiche Person handeln wie im Colmarer Text, so war Konrad verheiratet und hatte zwei Töchter. Die genannten vier Personen starben wohl nicht am gleichen Tag, der (ebenfalls geistliche) Autor des *Basler Anniversarienbuchs* nahm aber den Sterbetag des männlichen Familienhauptes als Anlass, auch dessen Familie zu gedenken. Ihn interessierte im Kontext des

Totengedenkens die familiäre Einbindung Konrads, nicht dagegen, ob dieser ein Dichter war (und in welcher Sprache er ggf. gedichtet habe).

Auch eine dritte, erneut von einem Geistlichen verfasste Quelle nennt einen Konrad von Würzburg, ohne allerdings unmittelbar dessen Sterbetag anzusprechen: „Conradus de Wircibure vagus fecit rithmos Theutonicos de beata Virgine preciosos“ (De rebus Alsaticis: 233). Auch für diesen Autor war Konrad, wie für den Verfasser der *Colmarer Annalen*, ein Dichter, der zwar keine lateinische, sondern nur deutsche Verse geschrieben habe, welche allerdings immerhin sehr schön seien („preciosos“) und sich mit einem eminent geistlichen Thema beschäftigten, der heiligen Jungfrau Maria. In diesem Fall wird Konrad somit ohne Familienanbindung in Erinnerung gehalten als ein Autor, der zwar in der Volkssprache gedichtet habe, dem aber dennoch hohes Lob gebühre, weil diese deutschen Texte ein anspruchsvolles geistliches Thema hätten und von besonderer Schönheit seien – der Autor von *De rebus Alsaticis* dürfte Konrad, obwohl er ihn (sozial abwertend) als nicht-sesshaft („vagus“) charakterisiert, somit als Dichter höher geschätzt haben als der Autor der *Colmarer Annalen*.

Die gegebenen Beispiele, so unsicher für sie sein mag, ob sie sich tatsächlich alle drei auf die gleiche Person beziehen, widersprechen sich nicht, sondern sie ergänzen sich und lassen unterschiedliche Werturteile über Konrad von Würzburg erkennbar werden; sie könnten alle drei ‚wahre‘ Tatsachen berichten. Die drei Autoren dürften ihre Texte gegenseitig nicht gekannt haben und liefern aus ihrem je individuell-subjektiven Blickwinkel stark divergierende („alternative“) Informationen über Konrad von Würzburg.

## **2. Mittelalterliche Reflexionen zu Selektion und Interpretation: Was ist ‚wahr‘ in Geschichtsschreibung mit ‚Wahrheitsanspruch‘?**

Dass aber auch sich widersprechende ‚Fakten‘ vorliegen können, die demgemäß nicht alle gleichzeitig ‚wahr‘ sein können, gilt heute wie früher – und wurde auch bereits im Mittelalter problematisiert und reflektiert. Ein prominentes Beispiel dafür liefert das *Nibelungenlied*, um 1200 verschriftlicht, aber auf älteren Erzähltraditionen beruhend. Theoderich der Große (gestorben 526) tritt hier zusammen mit dem Hunnenfürsten Attila auf, der bereits im Jahr 453 gestorben war – Theoderich könnte gerade geboren worden sein, als Attila starb, nach heutigen historischen Kenntnissen können sie sich aber nicht begegnet sein (erst recht nicht im Erwachsenenalter, wie im *Nibelungenlied* dargestellt). Das *Nibelungenlied* gilt heute als ein fiktionaler Text, auch wenn es sich zumindest teilweise auf historische Personen und Orte bezieht und das historische Substrat für die zeitgenössischen Rezipienten wohl unangefochten gewesen

sein dürfte. Ein in etwa gleichzeitig tätiger Autor, derjenige anonyme Geistliche nämlich, der um 1150 die so genannte *Kaiserchronik* verfasste, nahm offenbar Anstoß an der Verwendung historischer Namen für die Darstellung fiktionaler (oder zumindest: fiktiv ausgeschmückter) Ereignisse, da er mit Bezug auf Theoderich und Attila schrieb:

Swer nû welle bewæren,  
 daz Dieterich Ezzelen sæhe,  
 der haize daz buoch vur tragen.  
 do der chunic Ezzel ze Ovene wart begraben,  
 14180 dar nâch stuont iz vur wâr  
 driu unde fierzech jâr,  
 daz Dieterich wart geborn.

Wer nun beweisen [oder: behaupten] wolle, dass Theoderich Attila je gesehen habe, der soll den Beweis dafür [wörtlich: das Buch (als autoritative Quelle)] hervorbringen. Als König Attila in Ofen begraben wurde, dauerte es in Wirklichkeit 43 Jahre, bevor Theoderich geboren wurde.

Der Autor der *Kaiserchronik* kritisierte und korrigierte somit eine Angabe, die er (ohne eine genaue Quelle zu nennen) aus seiner Meinung nach unzuverlässigen Erzählungen kannte. Nach heutigen Kenntnissen ist es richtig, dass Attila und Theoderich nicht gemeinsam an historischen Ereignissen teilgenommen haben können; insofern ist die ‚alternative‘ Darstellung der *Kaiserchronik* im Gegensatz zu derjenigen im *Nibelungenlied* richtig, ‚wahr‘. Die Datierungsangabe in der *Kaiserchronik* ist dabei allerdings eine ‚alternative‘ Geschichtsdarstellung zum heutigen Kenntnisstand – die *Kaiserchronik* lässt nach Attilas Tod 43 Jahre vergehen, bevor Theoderich überhaupt geboren wird, die moderne Geschichtswissenschaft erwägt dagegen für Theoderichs Geburtsjahr den Zeitraum zwischen 451 und 456, womit zwischen dem Tod Attilas und der Geburt Theoderichs maximal drei Jahre verstrichen. Die Geschichtswissenschaft verfügt heute zweifellos über mehr Quellen als der Autor der *Kaiserchronik* und hat ihre historisch-analytischen Methoden gegenüber denjenigen der mittelalterlichen Historiographen verbessert. Dahingestellt sei, ob heute *alle* relevanten Quellen bekannt sind und ob die bereits bekannten Quellen heute tatsächlich besser interpretiert werden können, als dies der Autor der *Kaiserchronik* tat; aber sicher ist, dass auch der modernen Geschichtswissenschaft keine konsensfähige und eindeutige Darstellung des historisch unumstößlichen Fakts der Geburt Theoderichs des Großen und insbesondere von deren Datierung gelingt. Annehmbar ist darüber hinaus, dass Historiker zukünftiger Generationen weitere ‚alternative‘ Datierungen und Darstellungen für dieses Ereignis anbieten werden.

Geschichtsschreibung ist somit, im Mittelalter wie heute, Selektion und Interpretation vorhandener Informationen, und beides ist nicht restlos objektivierbar. Von entscheidender Bedeutung sind die Fragen, welche Quellen verwendet wurden, warum gerade diese Quellen verwendet wurden, warum aus diesen Quellen gerade diese Informationen weitergegeben wurden, und warum aus diesen Quellen diese Informationen gerade auf diese Art und Weise wiedergegeben wurden. Liegen sich widersprechende ‚alternative‘ Darstellungen vor, so ist nach der Absicht der Autoren zu fragen, die möglicherweise zu den differierenden ‚Fakten‘ geführt hat.

Die *Kaiserchronik* enthält aufs Gesamte gesehen einige solcher ‚alternativen‘ Darstellungen, die dem Text bei vielen Historikern das Prädikat eingebracht haben, es sei im Gegensatz zu anderen mittelalterlichen Chroniken ein eher ‚fiktionaler‘ Text (vgl. zuletzt Goetz 2017: 49: der Text sei „kaum als akkurate Geschichtsschreibung [zu] betrachten“). Der Autor der *Kaiserchronik* hätte seine Darstellung der Geschichte jedoch mit Sicherheit vehement als ‚wahr‘, ‚richtig‘ und ‚faktenorientiert‘ verteidigt. Dies legt eine Stelle aus dem programmatischen Prolog nahe:

Nu ist leider in disen zîten  
 ein gewoneheit wîten:  
 manege erdenchent in lugene  
 30     unt vuogent si zesamene  
        mit scophelichen worten.  
        nû vurht ich vil harte  
        daz diu sêle dar umbe brinne:  
        iz ist ân gotes minne.

Leider ist heutzutage eine Gewohnheit weit verbreitet: Viele denken sich Lügen aus und fügen diese mit schöpferischen Worten zusammen. Ich fürchte aber sehr, dass ihre Seele dafür brennen wird: Denn es geschieht ohne die Liebe von/zu Gott.

Der Autor hätte diese Verse nicht geschrieben, wenn er selbst bewusst gelogen hätte – dem widerspräche seine Warnung vor der Verdammung. Er unterscheidet lediglich zwischen zwei Optionen, Wahrheit und Lüge, und vertritt selbst mit einigem Selbstbewusstsein die Wahrheit, trotz der offensichtlichen Differenzen zwischen seiner Darstellung der Ereignisse und derjenigen anderer zeitgenössischer Historiographen. Dabei scheint in der *Kaiserchronik* eine deutliche programmatische Absicht hinter der Darstellung aus heutiger Sicht durchaus ‚alternativer‘ Fakten vorhanden zu sein (vgl. zuletzt Goerlitz 2017). So stellt die *Kaiserchronik* z. B. Kaiser Karl den Großen als leiblichen Bruder des Papstes Leo III. dar, vermutlich mit dem Zweck, die Verbundenheit von

*regnum* und *sacerdotium* in (oder: seit) der Karolingerzeit als besonders eng zu charakterisieren. Die Trennung von Reich und Kirche wäre damit ebenso eindeutig wie ihre Zusammengehörigkeit, so dass die leibliche Verwandtschaft der beiden großen Männer im übertragenen Sinne des Wortes ‚Verwandtschaft‘ ‚wahr‘ wäre. Wenn auch heute Konsens herrscht, dass Karl und Leo keinesfalls verwandt waren, so schien dem Autor der *Kaiserchronik*, sofern er nicht schlicht (aus heutiger Sicht) fehlerhaften Quellen folgte, das brüderliche Verhältnis der beiden Männer im übertragenen Sinn eindeutig und ‚wahr‘, und im wörtlichen Sinn wohl zumindest plausibel.

### III. Mittelalterliche Erzähltexte: Was ist ‚wahr‘ in fiktionalen Texten?

Vor diesem Hintergrund sei ein Blick in verschiedene Erzähltexte geworfen, die heute nicht nur die Historiker, sondern auch die meisten Literaturwissenschaftler als ‚fiktional‘ bezeichnen würden. Diese werfen die Frage nach dem Spiel mit der ‚Wahrheit der Fiktion‘ (Haug 2003) auf, nach dem Verhältnis von *res factae* und *res fictae*.

Mit dem Import französischer Artusepik in Deutschland um 1180 beginnt eine neue literarische Strömung, die sich (anders als in Frankreich) sehr stark auf die Frage nach dem Mehrwert der weltlichen Erzähltexte richtet. Brigitte Burrichter (Burrichter 1996: 137–140) und insbesondere Fritz Peter Knapp (Knapp 2005: 30; Knapp 2014: 191) haben dargestellt, welche Revolution sich in den Versen versteckt, mit denen der französische Autor Chrétien de Troyes seine Geschichte um den Artusritter Érec ankündigt (*Érec et Énide*, entstanden nach 1160): Erzählen wolle er „un conte d’aventure/Une mout bele conjunture“ (V. 13f.: eine Abenteuergeschichte, eine sehr schöne Komposition/geordnete Erzählung). Gertrud Grünkorn (Grünkorn 1994: 112) hat gemutmaßt, dass mit der „conjunture“ möglicherweise auf die für den Artusroman so wichtige symbolträchtige Erzählstruktur der Geschichte angespielt wird („doppelter Kursus“). Anders als in allen vorhergehenden Texten wird diese ‚Geschichte‘ nicht als linearer Verlauf dargestellt, sondern als eine sinnreiche Abfolge sich spiegelnder (und sich dabei steigernder) Einzelepisoden (Grünkorn 1994: 167; vgl. Knapp 2014: 193).

Knapp hat darüber hinaus betont, dass noch eine zweite Tatsache eine entscheidende Neuerung in Chrétiens Prolog bedeutet: Anders als jedes Erzählen zuvor (und teilweise auch anders als in Chrétiens eigenen sonstigen Texten) bemüht der Erzähler im französischen *Érec et Énide* an keiner Stelle eine Quelle. Er verzichtet also geradezu lautstark auf das wichtigste, ja unverzichtbare Faktizitätsanspruch erhebende Element, wie es z. B. auch für die *Kaiserchronik* mit

ihrem Verweis auf die Notwendigkeit, Behauptungen mithilfe eines „buochs“ nachweisen zu können, zitiert wurde. Nirgends wird im französischen *Érec et Énide*, wie sonst im Mittelalter im Lateinischen wie erst recht in den Volkssprachen notwendig, eine verbürgende, absichernde Autorität für die erzählten Gegebenheiten zitiert; nirgends wird in Chrétien's *Érec et Énide* die Wahrheits- und Lügendebatte angesprochen. Chrétien's *Érec et Énide* ist bezüglich seiner Inhalte ‚wahrheitsindifferent‘ (Knapp 2005: 74, vgl. 35) – entscheidend ist die Geschichte selbst, unabhängig von ihrem Realitätsgehalt.

Hartmann von Aue erkannte offensichtlich die in diesem irritierenden, programmatischen Neuanfang verborgenen Chancen. Sein *Érec*, der erste Artusroman in deutscher Sprache (entstanden ca. 1180/1190), bietet programmatisch die ersten deutschsprachigen Hinweise darauf, dass die Autoren dieser neuen literarischen Strömung einforderten, mit dem vom Autor der *Kaiserchronik* so verpönten „scophelichen worten“ erzählen zu dürfen – sie zelebrieren die Freude am Erzählen, die Freude an den fiktiven Elementen des Erzählens, die Freude nicht nur an dieser Fiktivität von Einzelheiten, sondern wohl auch an der Fiktion selbst, an der Fiktionalität gesamter Texte somit. Explizit und reflektiert wird dem Rezipienten ein ‚Fiktionalitätskontrakt‘ angeboten, der akzeptiert werden muss, um die Texte genießen zu können (und der längst nicht von allen Zeitgenossen akzeptiert wird; darauf wird zurückzukommen sein).

Der Prolog des deutschen *Érec* ist nicht erhalten geblieben, so dass solche eventuellen Fiktionalitätssignale im restlichen Text gesucht werden müssen. Bei Hartmann von Aue setzen die Fiktionalitätssignale bezeichnenderweise bei einem ganz gewöhnlichen Tier an, das jedem mittelalterlichen Rezipienten vertraut war: bei einem Pferd.

Der Text neigt sich dem Ende zu; das junge fürstliche Paar *Érec* und *Ênîte* hat zueinander gefunden, sich auseinander bewegt und im zweiten Teil des Textes auf langer, symbolträchtig strukturierter *âventiure*-Fahrt erneut zusammengefunden. Sie brechen zur Rückreise auf. In diesem Moment ruft der Erzähler aus, relativ unvermittelt und in scharfem Kontrast zu seiner französischen Vorlage: „ouwê vrouwen Êniten! / waz solde doch si nû riten, / diu schœne guote wol geborn?“ (V. 7264–7266: Wehe über die Fürstin *Ênîte*! Denn welches [Pferd] sollte sie nun reiten, die schöne, tugendhafte Adlige?) Denn *Ênîte* ist bei der letzten *âventiure* zusammen mit *Érec* auf *einem* Pferd geflohen; sie brauche jetzt ein neues, eigenes Pferd, und dieses werde ihr von zwei Schwestern des Zwergenkönigs Guivreiz geschenkt.

Ein deutliches Fiktionalitätssignal setzt nun bereits die Farbe des Tieres: Es ist auf der linken Hälfte weiß wie Schnee, auf der rechten pechschwarz, sogar Mähne und Pferdeschwanz haben diese genaue Farbteilung (während allerdings die Beine insgesamt schwarz sind). Das rechte, schwarze Ohr wird von



einem weißen Kreis umrundet, das weiße, linke von einem schwarzen Kreis. Die beiden verschiedenfarbigen Hälften des Tieres aber sind durch einen glänzend-hellen, grasgrünen Strich getrennt, der, so beschreibt der Erzähler genau, einen halben Finger breit ist; und auch um die Augen herum befinden sich grüne Ringe. Ein mittelalterlicher Rezipient dürfte es für recht unwahrscheinlich gehalten haben, dass es eine solche Farbgebung bei einem realen Pferd gibt.

Der Erzähler scheint jetzt ein Fazit zu ziehen:

alsô was sîn geschaf  
 daz von siner meisterschaft  
 ein werltwîser man  
 der aller dinge ahte kan  
 7370 niht bezzers betrachte,  
 ob er in siner ahte  
 aht ganzer jâre sæze  
 unde niht vergæze  
 wan daz erpruohte sîn muot  
 7375 ein pherit schœne und volle guot:  
 alsô was ez gestalt.

Das Pferd war so beschaffen, dass bezüglich seiner Vortrefflichkeit ein weiterfahrender Mann, der die Art/Beschaffenheit aller Dinge begreifen kann, sich nichts besseres hätte ausdenken können, wenn er mit seiner Aufmerksamkeit acht ganze Jahre damit verbringen würde, ohne irgendetwas Anderes zu tun, als seinen Verstand auf ein schönes und vollkommen gutes Pferd zu richten: So sah dieses Pferd aus.

Und er setzt fort:

und ob er danne den gewalt  
 von dem wunsche hæte,  
 daz ez belibe stæte  
 7380 swes er dar zuo gedæhte,  
 und swenne erz vollebræhte,  
 daz erz vûr sich stalte  
 und er von sînem gewalte  
 dar abe næme  
 7385 swaz dar an im missezæme,  
 alsô was ez vollekomen  
 daz er dar abe niht hete genomen  
 also grôz als umbe ein hâr.

Und wenn er dann die auf dem [unerfüllbaren] Wunsch basierende Fähigkeit besäße, dass dasjenige, was er sich ausgedacht hätte, da bliebe, und dass er, wenn er das Pferd dann vor sich hinstellen würde, das Vermögen hätte, davon zu nehmen, was ihm daran nicht gefiel, so war das Pferd so sehr vollkommen, dass er [auch dann] noch nicht einmal ein einziges Haar vom Pferd weggenommen [oder verändert] hätte, so sehr vollkommen war es.

Formuliert ist diese Passage (wohl bewusst) syntaktisch wie auch inhaltlich komplex: Das zu beschreibende, perfekte Tier findet seine Entsprechung in der Perfektion seiner sprachlich-dichterischen Gestalt. Der Erzähler wehrt sich des Weiteren explizit gegen Vorwürfe wie die in der *Kaiserchronik* erhobenen:

7390           giht ieman: ‚er enhât niht wâr‘,  
                   dem bescheide ich die rede baz,  
                   daz er rehte erkenne daz  
                   diu rede wese ungelogen.

Sagt jemand jetzt: „Der spricht nicht die Wahrheit!“, so will ich ihm die Geschichte noch besser erklären, damit er wahrhaftig erkennen möge, dass diese Erzählung „ungelogen“ ist.

Zwischen die nach klassisch-antikem Muster unterschiedene *historia*, die realistisch und wahr ist, und die *fabula*, die unrealistisch ist, indem sie z. B. Tiere auftreten lässt, die sprechen können, womit sie aber Wahrheit vermitteln kann, schiebt sich ein Drittes, das realistisch ist, aber nicht wahr, wobei aber dennoch eine tiefere Wahrheit vermittelt werden kann – die antike und mittelalterliche Rhetorik verwendet für diese dritte Option den Begriff des *argumentum* (Knapp 1997: 13; Knapp 2014: 184). Grünkorn (1994) verknüpft dies mit der mittelalterlichen *integumentum*-Lehre, die im geistlichen Bereich ebenfalls eine christliche Wahrheit auch aus nicht-christlichen, z. B. jüdischen Werken herausliest (kritisch dazu allerdings Knapp 2014: 191f.).

Beim Rezipienten des deutschen *Érec* dürfte Hartmann inzwischen (bewusst) eine gewisse Ungeduld hervorgerufen haben, da das Ende der Geschichte aufgrund der Pferdebeschreibung deutlich hinausgezögert wird. Und diese Retardierung wird weiter fortgesetzt, denn der Erzähler beschreibt jetzt ausführlich, wie das Tier in die Hand der Zwergenschwestern gekommen sei und welch wunderbaren, gerade für Damen angemessen weichen Gang es habe. Als ein ironisches Spiel mit der Macht des Erzählers sind wohl die folgenden Verse zu verstehen:

- 7450 wan daz ez niht rehte kæme  
 und ein teil missezæme  
 von einem pherde alsô vil  
 ze sprechen, des ichz lâzen wil,  
 sô möhte ich wunder von im sagen:  
 7455 sus wil ich lobes mê gedagen.  
 wan sagen swaz si wellen,  
 si mugen vil gezellen  
 unde sprechen ir muot,  
 ez enkam doch pherit nie sô guot  
 7460 in deheines mannes gewalt:  
 waz sol iu mê dâ von gezalt?

Weil es nicht richtig und sogar wenig geziemend wäre, so viel von einem Pferd zu sprechen, will ich es jetzt bleiben lassen. Aber ich könnte Wundersames über das Pferd erzählen – aber ich will weitere lobende Worte verschweigen. Denn sie können sagen, was sie wollen, sie können viel erzählen und ihre Meinung äußern – trotzdem hat kein Mann je ein so gutes Pferd besessen. Wozu soll ich euch also mehr darüber erzählen?

Nachdem der Erzähler auf diese Weise markiert, dass er das Pferd vollständig beschrieben hätte, demonstriert er erneut seine Macht über die Geschichte: Es folgt eine *descriptio* der *Ausstattung* des Pferdes. Dreieinhalb Jahre habe ein kunstfertiger Meister am Sattel gearbeitet, den der Erzähler jetzt beschreiben wolle – was ihm nicht ganz leicht falle, denn, so sagt er wörtlich, „ich den satel nie gesach“ (V. 7486: Ich habe den Sattel nie gesehen). Das ist ein wichtiger Hinweis im Sinne des Fiktionalitätskontraktes: Die ‚Wahrheit‘ seiner Geschichte erlaubt es ihm offensichtlich durchaus, das Aussehen von einem Gegenstand zu fingieren, den er nicht gesehen hat – ohne dass dies im Rahmen seiner Darstellung eine Lüge wäre.

Wie angedeutet, demonstriert er daraufhin jedoch, dass nicht jeder Rezipient seines Textes den damit angebotenen ‚Fiktionalitätskontrakt‘ gleich annehmen wird:

- sô wil ich iuch wizzen lân  
 7490 ein teil wie er geprüevet was,  
 als ich an sînem buoche las,  
 sô ich kurzlichest kan.  
 ,nû swîc, lieber Hartman:  
 ob ich ez errâte?‘  
 7495 ich tuon: nû sprechet drâte.

Ich will euch nun etwas darüber wissen lassen, wie der Sattel gestaltet war, wie ich es in der dafür vorliegenden Quelle las, und zwar so kurz, wie ich kann. ‚Schweige, lieber Hartmann: ob ich es erraten kann?‘ In Ordnung: Aber beeilt euch (wörtlich: spricht schnell/bald).

Die Passage führt einen die Erzählung unterbrechenden (fingierten) Zuhörer ein, der außerhalb der Geschichte von Êrec und Ênîte steht und glaubt, die Erzählung vom ebenfalls extradiegetischen Erzähler übernehmen zu können. Der Erzähler lässt dies zunächst zu, ermahnt ihn aber zu Eile. Dem interpellierenden Zuhörer gelingt nun weder eine rasche noch eine überzeugende Darstellung des fiktiven Sattels – weitere 30 Verse gehen holprig ins Land, bis der Erzähler das Wort wieder an sich reißt und pointiert abschließt, ‚ir sult michz iu sagen lân‘ (V. 7525: ihr solltet mich es [lieber] erzählen lassen). Interessant ist, dass sich Hartmann, weniger radikal als Chrétien, ganz traditionell absichert und sich auf seine Quelle beruft (V. 7491), während er gleichzeitig die programmatisch nicht-historische, nicht-faktische Qualität dieser Quelle, Chrétiens Erzählung, offensichtlich erkannt und als Chance genutzt hat.

Wichtig erscheint dabei, dass der Erzähler die Dichotomie von Wahrheit und Lüge wieder aufgreift – und sie im oben dargestellten Sinne erneut, und explizit, erweitert:

7520        ‚hân ich danne niht wâr?‘  
               niht als grôz als umbe ein hâr.  
               ‚hân ich danne gar gelogen?‘  
               niht, iuch hât sus betrogen  
               iuwer kintlicher wân.

‚Erzähle ich denn nicht die Wahrheit?‘ In keinster Weise. ‚Habe ich denn etwa gelogen?‘ Nein, aber eure unerfahrene Vorstellungskraft hat euch irregeführt.

Gelogen hat der interpellierende Zuhörer nicht, aber ‚wahr‘ ist seine Darstellung des Sattels dennoch nicht. Erneut ist keine Dichotomie Wahrheit – Lüge vorhanden, sondern eine Trias, bei der es mehr als ‚kintliche[n] wân‘ braucht, um angemessen fiktional und dennoch ohne Lügen ‚wahr‘ erzählen zu können.

Ein unerfahrener Erzähler kann also keine solche ‚Wahrheit‘ in die (markiert fiktionale!) Erzählung einarbeiten wie der professionelle Erzähler Hartmann. Für seine souveräne Darstellung des Sattels und der Satteldecke bzw. Schabracke ist es nun charakteristisch, dass der Erzähler, anders als der unkundige Zuhörer, nicht beim Material des Sattels stehen bleibt, sondern in dieses Material einen historischen und literarischen Kosmos einwebt, indem er erzählt, dass auf dem Sattel z. B. Szenen aus der Geschichte Trojas abgebildet

gewesen seien, ebenso wie Szenen aus der Geschichte Roms: Aeneas' Verbindungen mit Dido und Lavinia sowie die Gründung der Ewigen Stadt. Außerdem enthielte das Sattelkissen Szenen aus der unglücklichen Liebesgeschichte von Pyramus und Thisbe – der textinterne, professionelle Erzähler bettet seine Geschichte damit in einen historischen und literarischen Kontext ein, der antike Wurzeln hat (z. B. in Vergil und Ovid), aber über die französische Hofliteratur nach Deutschland vermittelt wurde. Auch der *Érec* selbst wurde durch Chrétien de Troyes nach Deutschland vermittelt, beruht allerdings, wie gezeigt, nicht auf einer antiken oder sonstigen Vorlage. Insbesondere die antiken literarischen Bezüge, die Hartmann gegen seine französische Vorlage ergänzt, heben die Artusepik in den gleichen Rang wie die verbürgte, wenn auch mit fiktiven Elementen ausgeschmückte historische Erzähltradition der Troja- und Rom-Sagen.

Dass es Hartmann nicht nur auf die so genannte ‚funktionale Fiktionalität‘ der Fabeln (die mithilfe der als unrealistisch akzeptierten sprechenden Tiere belehren wollen) ankam, sondern auf ‚reine Fiktionalität‘ (Knapp 1997: 74), und dass er dabei dem Dichter in aller bescheidenen Unbescheidenheit einen Gott vergleichbaren, auf der Basis der von Gott erschaffenen Welt einen neue Welten schöpfenden Status zuwies, deutet sich darin an, dass die Satteldecke von Ênîtes Pferd nicht nur einen historischen und einen literarischen Kosmos erschafft, sondern auch kosmologische Aspekte enthält: Abgebildet sind hier auch die Elemente und entsprechend Gottes Schöpfung der Welt die Tiere der Meere, der Lüfte und der Erde (darunter auch Meerestiere, deren Aussehen zu überprüfen der Erzähler ironisch dem ungläubigen Rezipienten überlässt – es möge sich dieser doch in einer Taucherglocke ins Meer hinablassen, um die Angaben zu überprüfen, er werde dann schon feststellen, was er davon habe, dem Erzähler nicht zu glauben).

Im Kosmos der *Érec*-Erzählung schließt die Pferdebeschreibung damit, dass der schönsten Frau, Ênîte, nur das schönste Pferd mit der schönsten Ausstattung gebühre (V. 7758–7766). Das Stilmittel der *descriptio* ist im Sinne klassischer, antiker wie mittelalterlicher Rhetorik eine Form der *dilatatio*, der kunstvollen Ausschmückung eines vorgegebenen Gegenstandes, und es dient der *evidentia*, dem Erkennbarmachen von basalen Wahrheiten. In der einfachsten Lesart dient Hartmanns hunderte Verse umfassende (V. 7264–7766), bei Chrétien nicht vorhandene Pferdebeschreibung also der Bestätigung von Ênîtes Schönheit nach allen Regeln der Kunst der Rhetorik, und Ênîtes Schönheit unterstreicht wiederum die Vortrefflichkeit des männlichen Protagonisten *Érec*. Dies ist die rhetorische Funktion der Pferdebeschreibung, jedoch erfüllt diese weitere wichtige Funktionen (vgl. Miedema 2006): Sie ist eine Darstellung von Hartmanns Poetik, die Chrétiens an sich bereits radikale Position bezüglich weltlich-fiktionaler Stoffe deutlich erweitert; sie ist eine Auseinandersetzung

mit der fiktiven Gestalt der Ênîte, aber mehr noch eine Auseinandersetzung mit der Notwendigkeit, dass sich die Rezipienten des Erzähltextes auf die Fiktionalität der gesamten Erzählung einlassen; sie ist darüber hinaus eine Auseinandersetzung mit der Macht des Erzählers in Bezug auf die zu erzählende, fiktionale Geschichte. Nur diesem Erzähler stehen die „scophelichen worte[]“ zu, ohne dass er der Lüge bezichtigt werden kann – Haug spricht von einer „Positivierung [der] Fähigkeit zur Lüge“ bzw. von der Suche nach einer „Legitimität des Umgangs mit erdichteten Sachverhalten“ (Haug 2009: 219). Nur dieser Erzähler erfindet Figuren und begibt sich in ihre Gedanken und Gefühle, ja sogar in ihre Träume hinein; nur dieser Erzähler bringt die einfachen, nicht-professionellen Erzähler zum Schweigen; nur dieser Erzähler kann die fiktionale (!) Geschichte ohne Lügen ‚wirklich‘, ‚richtig‘ und ‚wahr‘ erzählen.

#### 4. Fazit

Im vorliegenden Beitrag wurde versucht, die ersten Schritte der volkssprachig-deutschen Texte auf dem Weg zu einer aktiven Verteidigung der bewussten Gestaltung fiktiv erweiterter (*Kaiserchronik*) und fiktionaler Texte (*Êrec*) zu beschreiben. Es sei dabei nicht verschweigen, dass sich im späteren 13. und insbesondere im 14. und 15. Jahrhundert deutlich weniger Interesse für diese Subtilitäten der Möglichkeit von Fiktionalitätskontrakten nachweisen lässt. Ist man allerdings einmal für die entsprechenden Signale im 12. Jahrhundert sensibilisiert, so finden sich auch an anderen Stellen Hinweise auf die damals offenbar virulente Frage nach der ‚literarischen‘ Richtigkeit und Wahrheit der (lügenfreien) Fiktion. Hingewiesen sei zum Abschluss des Beitrags auf eine letzte Textstelle aus dem *Nibelungenlied*. Erneut, wie im *Êrec*, ist die Erzählung fast zu Ende. Von den Burgunden um König Gunther herum haben nur noch wenige überlebt; Kriemhild hat (mit Hagens und zuletzt auch mit Attilas/Etzels und Rüdigers von Bechelaren Hilfe) die Spannungen zwischen Burgunden und Hunnen so eskalieren lassen, dass ihre maßlose Rache für Siegfrieds Tod unausweichlich geworden ist. Sogar Dietrich von Bern, der insbesondere Hagen tief verbunden ist (1717f., 1723, 1745–1754), wird aus Loyalität zu Attila/Etzel und aufgrund der Tatsache, dass alle seine Männer im Kampf gegen die Burgunden getötet worden sind, gezwungen, gegen die Burgunden zu kämpfen. Er wirft ihnen vor, dass sie rücksichtslos gehandelt hätten und ihm als am Konflikt Unschuldigen keine solchen Schäden hätten zufügen dürfen (2326–2329). Und nachdem Hagen im Verlauf des Textes bereits mehrfach darauf hingewiesen hatte, dass alle (außer ihm und vielleicht Kriemhild) die Zeichen der Geschehnisse falsch deuten (z. B. 1200–1211, 1455f., 1458, 1468, 1586, 1787,

1840f., 1850), äußert er jetzt: „Jâne sîn wir niht sô schuldic“; „mich dunket, daz diu maere iu niht rehte sîn geseit“ (2330.1, 2330.4: ‚So schuldig sind wir nicht‘; ‚mir scheint es, dass euch die Ereignisse nicht richtig dargestellt worden sind‘). Dies ist wohl keine Rache gegen Rache ausspielende Floskel, sondern eine poetologische Aussage, vermittelt durch Hagen als die einzige Figur, die den Gang der Geschichte von Anfang an durchschaut hat: Das Erzählen über Ereignisse ist Interpretation, und man kann eine Geschichte somit durchaus falsch wahrnehmen, anders interpretieren und ‚alternativ‘ darstellen. Oder, die Anfänge dieses Beitrags wieder aufgreifend: Das Erzählen von Geschichte, wie auch von Geschichten, ist Selektion, Interpretation – und Fiktionalisierung. Dass die Grenzen zwischen fiktiv ausgestalteter Erzählung verbürgter Tatsachen und reiner Fiktionalität fließend sind, wird den Autoren volkssprachiger Erzählungen im späten 12. Jahrhundert bewusst – und sie treiben damit, wie zu zeigen war, ein faszinierendes Spiel.

### Bibliographie

- Annales Colmarienses maiores: Annales Colmarienses maiores. Hg. v. Philippus Jaffé. Hannover: Hahn 1861 (Monumenta Germaniae Historica Scriptores 17), S. 202–232.
- Brandt (1987): Rüdiger Brandt: Konrad von Würzburg. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. (Erträge der Forschung 249)
- Burrichter (1996): Brigitte Burrichter: Wahrheit und Fiktion. Der Status der Fiktionalität in der Artusliteratur des 12. Jahrhunderts. München: Fink. (Beihefte zu Poetica 21)
- Chrétien de Troyes: *Érec et Énide*: Chrétien de Troyes: Romans. Hg. v. Jean-Marie Fritz (u. a.). Paris: Librairie Générale Française 1994, hier S. 55–283.
- De rebus Alsaticis: De rebus Alsaticis ineuntis saeculi XIII. Hg. v. Philippus Jaffé. Hannover: Hahnsche Buchhandlung 1861 (Monumenta Germaniae Historica Scriptores 17), S. 232–237.
- Goerlitz (2017): Uta Goerlitz: „hie meget ir der luge wol ain ende haben“. Zu Erzählstrategie und Makrostruktur der „Kaiserchronik“. In: Die „Kaiserchronik“. Interdisziplinäre Studien zu einem „buoch gehaizzen crōnicā“. Festgabe für Wolfgang Haubrichs zu seiner Emeritierung. Hg. v. Nine Miedema u. Matthias Rein. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, S. 91–121.
- Goetz (2017): Hans-Werner Goetz: Heiden, Juden und Ketzer. Die Wahrnehmung von Andersgläubigen in der „Kaiserchronik“. In: Die „Kaiserchronik“. Interdisziplinäre Studien zu einem „buoch gehaizzen crōnicā“.

- Festgabe für Wolfgang Haubrichs zu seiner Emeritierung. Hg. v. Nine Miedema u. Matthias Rein. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, S. 49–73.
- Grünkorn (1994): Gertrud Grünkorn: Die Fiktionalität des höfischen Romans um 1200. Berlin: Erich Schmidt. (Philologische Studien und Quellen 129)
- Hartmann von Aue: Êrec: Erec von Hartmann von Aue. Mit einem Abdruck der neuen Wolfenbütteler und Zwettler Erec-Fragmente. Hg. v. Albert Leitzmann. Fortgeführt v. Ludwig Wolff. 7. Aufl. besorgt v. Kurt Gärtner. Tübingen: Max Niemeyer 2006. (Altdeutsche Textbibliothek 39)
- Haug 2003: Walter Haug: Die Wahrheit der Fiktion. Studien zur weltlichen und geistlichen Literatur des Mittelalters und der frühen Neuzeit. Tübingen: Max Niemeyer.
- Haug 2009: Walter Haug: Literaturtheorie und Fiktionalitätsbewußtsein bei Chrétien de Troyes, Thomas von England und Gottfried von Straßburg. In: Fiktion und Fiktionalität in den Literaturen des Mittelalters. Jan-Dirk Müller zum 65. Geburtstag. Hg. v. Ursula Peters u. Rainer Warning. München (u. a.): Wilhelm Fink, S. 219–234.
- Kaiserchronik: Die Kaiserchronik eines Regensburger Geistlichen. Hg. v. Edward Schröder. Hannover: Hahnsche Buchhandlung 1892 (Monumenta Germaniae Historica, Deutsche Chroniken 1,1). Nachdruck München: Monumenta Germaniae Historica 2002.
- Knapp (1997): Fritz Peter Knapp: Historie und Fiktion in der mittelalterlichen Gattungspoetik. Sieben Studien und ein Nachwort. Heidelberg: Winter.
- Knapp (2005): Fritz Peter Knapp: Historie und Fiktion in der mittelalterlichen Gattungspoetik (II). Zehn neue Studien und ein Vorwort. Heidelberg: Winter. (Schriften der Philosophisch-historischen Klasse der Heidelberger Akademie der Wissenschaft 35)
- Knapp (2014): Fritz Peter Knapp: Historizität und Fiktionalität in narrativen Texten des Mittelalters – eine historische Standortbestimmung der Intention der Autoren. In: Zwischen Fakten und Fiktionen. Literatur und Geschichtsschreibung in der Vormoderne. Hg. v. Marle Marie Schütte, Kristina Rzehak u. Daniel Lizuis. Würzburg: Ergon (Religion und Politik 10), S. 183–195.
- Miedema (2006): Nine Miedema: Stichomythische Dialoge in der mittelhochdeutschen höfischen Epik. In: Frühmittelalterliche Studien 40, S. 263–281.
- Nibelungenlied: Das Nibelungenlied. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Nach der Handschrift B hg. v. Ursula Schulze. Ins Neuhochdeutsche übers. u. komm. v. Siegfried Grosse. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2010.





# Englands dramatische Geschichte: Shakespeares *Histories*

Lena Steveker

Im Jahr 2012 machten Archäologen in der mittelenglischen Stadt Leicester eine spektakuläre Entdeckung: Sie fanden bei Ausgrabungen unter einem Parkplatz ein menschliches Skelett, bei dem es sich um die sterblichen Überreste Richards III. handelte, der von 1483 bis 1485 über England geherrscht hatte. Nachdem man mit Hilfe umfassender wissenschaftlicher Analysen die Identität des Königs zweifelsfrei feststellen konnte, wurde Richard III. im Jahr 2015 mit großem Zeremoniell in der Kathedrale von Leicester beigesetzt. Der Bestattung ging eine Vielzahl von Veranstaltungen voraus, die sich über fünf Tage erstreckten und ebenso lang die Titelblätter der britischen Printmedien bestimmten. Während der feierlichen Prozession des Sargs zur Kathedrale säumten zehntausende Schaulustige die Straßen der Stadt. Die BBC übertrug die Feierlichkeiten in ausgedehnten Live-Reportagen, während die New York Times leicht verwundert konstatierte, man habe fast den Eindruck, als handle es sich bei dem Toten um einen Monarchen des 21. Jahrhunderts (Burns 2015) und nicht um einen König aus dem Mittelalter von zweifelhafter Reputation. Die Bestattung in der Kathedrale kam einem Staatsbegräbnis gleich: Geleitet vom Erzbischof von Canterbury erfolgte sie mit militärischen Ehren und in Gegenwart von Mitgliedern des britischen Königshauses. Zu Ehren des Toten wurde ein von der britischen Nationaldichterin Carol Ann Duffy eigens für diesen Zweck verfasstes Gedicht vom international bekannten Schauspieler Benedict Cumberbatch vorgelesen, der laut Medienberichten nicht nur ein entfernter Nachkomme Richards III. ist, sondern ihn auch in der TV-Serie *The Hollow Crown* verkörpert, mit der die BBC in den Jahren 2012 und 2016 Shakespeares Historien-dramen mit Starbesetzung fürs Fernsehen verfilmte.

Dieser englische König, der mehr als fünf Jahrhunderte nach seinem Tod mit Pomp und Glorie in der Kathedrale von Leicester seine letzte Ruhestätte fand, dürfte vielen bekannt sein als ein physisch deformierter und psychisch derangierter Tyrann, mit dessen Tod in der Schlacht von Bosworth im Jahr 1485 die blutigen Rosenkriege zu Ende gingen, die das Land drei Jahrzehnte lang zuvor mit Krieg und Chaos überzogen hatten. Richard III. gilt weithin als Usurpator der englischen Krone, der in seiner Machtgier nicht einmal vor dem Mord an seinen beiden minderjährigen Neffen, den legitimen Anwärtern auf die Königswürde, zurückschreckte. Urheber dieses wenig schmeichelhaften

Porträts ist niemand anderes als William Shakespeare. Seine Darstellung des letzten der Plantagenets in dem Historiendrama *King Richard III* (1592–1593) hat sich als so wirkmächtig erwiesen, dass im Jahr 1924 eigens die *Richard III Society* gegründet wurde. Diese Gesellschaft, deren Mitgliederzahlen mittlerweile in die Tausende gehen, hat es sich zum Ziel gesetzt, durch wissenschaftliche Forschung, zu der auch die Ausgrabungen in Leicester zählen, ein ausgezogeneres und vor allem historisch belegbares Bild dieses von Shakespeare als geradezu monströs dargestellten Königs zu verbreiten.

Shakespeares Theaterstück, das uns heutzutage als *King Richard III* bekannt ist, wird im *First Folio*, der im Jahr 1623 publizierten ersten Gesamtausgabe der Stücke Shakespeares, unter dem Titel *The Life and Death of Richard III* aufgeführt. Es ist das neunte von insgesamt zehn Stücken, die im *First Folio* als *histories* gelistet sind und somit der Gattung des Historiendramas zugerechnet werden, die „im Wesentlichen ein Phänomen der neunziger Jahre des 16. Jh.s. [ist] und [...] von Shakespeare maßgeblich geprägt [wurde]“ (Habermann/Klein 2000: 330). Shakespeares Historiendramen werden gemeinhin unterteilt in die acht Dramen der sogenannten York- und Lancaster-Tetralogien, zu denen mit *King John* (ca. 1596) und *King Henry VIII* (1603) noch zwei weitere Dramen hinzukommen, die als eine Art historischer Prolog bzw. Epilog der beiden Tetralogien fungieren (Weiß 2000: 69). Die Lancaster-Tetralogie, die nicht allein Shakespeare, sondern einem Autorenkollektiv zugeschrieben wird (Habermann/Klein 2000: 337), umfasst *King Richard II* (ca. 1595), den ersten und den zweiten Teil von *King Henry IV* (1596/1597) sowie *King Henry V* (1599). Die York-Tetralogie beinhaltet neben dem ersten, zweiten und dritten Teil von *King Henry VI* (ca. 1592) auch *King Richard III* (1592/1593). „Gegenstand der Historien ist die englische Geschichte des späten Mittelalters und der beginnenden Neuzeit, aus zeitgenössischer Sicht eine Phase von unmittelbarer Relevanz für die elisabethanische Gesellschaft“ (Habermann/Klein 2000: 330).

Gerahmt von *King John*, in dem Ereignisse aus dem 13. Jahrhundert dramatisiert werden, und *Henry VIII*, dessen Handlung im 16. Jahrhundert angesiedelt ist, erstrecken sich die Handlungen der beiden Tetralogien über einen kontinuierlichen historischen Zeitraum vom Ende des 14. Jahrhunderts bis zum Ende der Rosenkriege und dem Beginn der Tudor-Dynastie im Jahr 1485 (Habermann/Klein 2000: 329). Die Entstehungsgeschichte der beiden Tetralogien und die historischen Ereignisse, die in ihnen dramatisiert werden, sind einander gegenläufig. So entstand die York-Tetralogie vor der Lancaster-Tetralogie, aber die in der York-Tetralogie behandelten Ereignisse liegen chronologisch nach denen der Lancaster-Tetralogie. Somit fungiert die Lancaster-Tetralogie als *prequel* zur York-Tetralogie, um einen Begriff der Filmwissenschaften zu bemühen.

Für seine dramatischen Darstellungen englischer Geschichte nutzte Shakespeare eine Reihe von Vorlagen (vgl. Habermann/Klein 2000: 327). Eine seiner Hauptquellen für historische Stoffe sind die im 16. Jahrhundert populären *Tudor chronicles*, in denen nationale Geschichte in Form von narrativen Chroniken dargestellt wird. Als wichtigstes Werk ist hier Raphael Holinsheds *The Chronicles of England, Scotland, and Ireland* zu nennen, das 1577 erstmals publiziert wurde und dessen 2. Auflage aus dem Jahr 1587 Shakespeare nachweislich kannte. Aber auch andere Chroniken wie die von Edward Hall (1543), Richard Grafton (1569) und John Stow (1580) haben dem Dramatiker als Vorlage gedient. Außerdem konsultierte Shakespeare für seine Historiendramen Versepen wie z. B. Samuel Daniels *The Civil Ware*, dessen erste vier Bücher im Jahr 1595 erschienen und das Daniel im Jahr 1609 mit acht Büchern vollendete. Als weitere Quellen gelten Biographien wie die von John Foxe gesammelten Lebensbeschreibungen protestantischer Märtyrer *Actes and Monuments* (1563) und Theaterstücke anderer Autoren wie das anonym erschienene Stück *The Famous Victories of Henry the Fifth*, das wahrscheinlich in den 1580er Jahren entstand und 1598 gedruckt wurde.

Durch Shakespeares Auswahl und Bearbeitung der historischen Stoffe, die er seinen Quellen entnahm, wird deutlich, dass im England des späten 16. Jahrhunderts die in Historiendramen verdichtete Geschichte dazu diente, die eigene Gegenwart zu kommentieren. Beispielhaft lässt sich dies am Stück *King Henry V* aufzeigen, das wiederholt in Bezug zur politischen Gegenwart seiner Entstehungszeit im Jahr 1599 gesetzt werden kann. So wird in der zweiten Szene des ersten Akts, in der König Heinrich seinen Frankreichfeldzug legitimiert, ausgiebig Bezug genommen auf die im Frankreich des frühen 15. Jahrhunderts angewandte *Lex Salica*. Wenn auch der den Chroniken entnommene verwirrende Detailreichtum, mit dem Shakespeare den Bischof von Canterbury dem König dieses Gesetz erklären lässt, eine Herausforderung für das Publikum dargestellt haben dürfte, so war man sich im elisabethanischen England der realpolitischen Implikationen des „law Salic“ (*Henry V* 1.2.11) deutlich bewusst. Im Jahr 1578 hatte Elisabeth I. Verhandlungen über eine Eheschließung mit dem Herzog von Anjou und Alençon, dem Bruder des französischen Königs aufgenommen (Gurr 2005: 17). Die Möglichkeit einer Eheschließung zwischen der englischen Königin und dem französischen Prinzen sorgte für Aufsehen, wurde sie doch als Bedrohung nicht nur für den Fortbestand der Tudor-Dynastie, sondern auch für die Souveränität Englands gesehen. Da der französische König kinderlos war, galt der Herzog als Anwärter auf die Krone Frankreichs. Gemäß der *Lex Salica*, die Frauen von der Thronfolge ausschloss, wären die Kinder aus Elisabeths Ehe mit ihm Franzosen gewesen und der englische Thron wäre an Frankreich gefallen (Gurr 2005: 17). Im August des

Jahres 1579 veröffentlichte der puritanische Prediger John Stubbs ein Pamphlet mit dem Titel *The Discoverie of a Gaping Gulf Whereinto England is Like to be Swallowed by Another French Marriage*, in dem er Elisabeth ausdrücklich vor einer Ehe mit dem Herzog warnte und sie aufforderte einen englischen Ehemann zu wählen („chuse a king from among thyne owne brethren“; zitiert nach Gurr 2005: 18). Zwar versuchte die englische Krone die Verbreitung des Pamphlets zu verhindern, für dessen Publikation sein Autor mit dem Verlust seiner rechten Hand zahlen musste (Gurr 2005: 17). Der Text fand aber dennoch weite Verbreitung und war maßgeblich daran beteiligt, dass die *Lex Salica* sich als Bedrohung für die nationale Souveränität im kollektiven Bewusstsein Englands verankerte (Gurr 2005: 19). Die langwierigen Heiratsverhandlungen zwischen Elisabeth I. und dem Herzog führten zu keinem Ergebnis, aber indem Shakespeare in dem knapp 20 Jahre später verfassten *King Henry V* den Bischof von Canterbury auftreten lässt, der in einem Monolog von mehr als 60 Versen die *Lex Salica* delegitimiert, hat er sicherlich den Nerv der Zeit getroffen.

Shakespeare verwendet historische Stoffe nicht nur als Kommentar auf die eigene Gegenwart. Er verändert geschichtliche Begebenheiten auch großzügig zum Zweck der Dramatisierung. So werden z. B. in *King Henry V* drei historisch verbürgte Frankreich-Exkursionen, die sich über ein Jahrzehnt erstrecken, zu einem einzigen Feldzug verdichtet, um so das heroische Potential dieses Königs zu erhöhen. Bei Shakespeare ist Heinrich V. ein charismatischer Herrscher, dessen Gefühllosigkeit und Brutalität allerdings Zweifel daran aufkommen lassen, ob er wirklich die Verkörperung königlicher Tugenden darstellt, als die der Chorus des Stücks ihn wiederholt beschreibt.

Shakespeares König Heinrich ist die erwachsene, zum Herrscher gereifte Version des jungen wilden Thronprinzen Harry, dem wir in den beiden vorausgehenden Historiendramen (dem ersten und dem zweiten Teil von *King Henry IV*) begegnen. Auch für diese beiden Stücke hat Shakespeare Quellen wie die bereits erwähnten Chroniken von Holinshed bemüht und die historischen Fakten seinen Zwecken angepasst. So werden im ersten Teil von *King Henry IV* der Thronerbe Prinz Harry (der spätere Heinrich V. und im Stück auch Hal genannt) und sein Rivale Henry ‚Hotspur‘ Percy einander gegenübergestellt. Haupthandlung des Stücks ist die Rebellion der Percy-Familie gegen den Vater des Prinzen, Heinrich IV. Diese Rebellion ist historisch verbrieft, aber während der historische Hotspur wesentlich älter war als der Thronerbe, sind Prinz Hal und Hotspur in Shakespeares Stück gleichaltrig. Dieser kreative Umgang mit historischen Fakten ermöglicht es Shakespeare, die beiden Figuren Harry und Hotspur parallel zueinander zu konstruieren und somit ihre Rivalität zu akzentuieren. So erscheint Hotspur dem König zeitweise als der ehrenvolle und

tapfere Sohn, den er in Harry wegen dessen ausschweifenden und wenig prinziplichen Lebenswandels nicht hat. Hotspur sei, so Heinrich:

a son who is the theme of honor's tongue,  
 Amongst a grove the very straightest plant,  
 Who is sweet Fortune's minion and her pride;  
 Whilst I, by looking on the praise of him,  
 See riot and dishonor stain the brow  
 Of my young Harry. Oh, that it could be proved  
 That some night-tripping fairy had exchanged  
 In cradle clothes our children where they lay  
 And called mine "Percy", his "Plantagenet";  
 Then I would have his Harry, and he mine.  
 (*I Henry IV* 1.1.80–89)

In der Übersetzung von Wieland nennt Heinrich (in Prosa sprechend) Hotspur einen Sohn,

dessen Namen der Ruhm stets im Munde führt; der gleich dem höchsten Baum in einem Hayn, über alle andre emporragt; der Liebling des Glücks, und ihr Stolz; in-deß daß ich mit ebem dem Blick, der seinen Ruhm übersieht, zügellose Schwelgerey und Schande die Stirne meines jungen Harry besudeln sehe. O könnt' es bewiesen werden, daß irgend eine nächtliche trippelnde Fee unsre Kinder in der Wiege verwechselt, und meinen Sohn Percy, den Seinigen Plantagenet genennt hätte! (*König Heinrich IV* 9f.)

Zu des Königs Leidwesen verbringt Thronprinz Harry viel Zeit in Eastcheap, einem Geschäfts- und Vergnügungsviertel Londons, wo er in einer Kneipe ein zweites Zuhause gefunden hat. Dort trifft er sich mit dem fetten, trink- und raufsüchtigen Ritter Falstaff, der ihm als Ratgeber und Ersatzvater dient. Bei seinem ersten Auftritt im Stück fragt Falstaff den Prinzen nach der Uhrzeit, und die Antwort des Prinzen dient als charakterisierende Beschreibung des Ritters:

[Falstaff:] Now, Hal, what time of day is it, lad?

[Prince:] Thou art so fat-witted with drinking of old-sack,  
 and unbuttoning thee after supper, and sleeping upon benches after noon,  
 that thou hast forgotten to demand that truly which thou wouldst truly  
 know. What a devil hast thou to do with the time of the day? Unless  
 hours were cups of sack, and minutes capons, and clocks the tongues of

the bawds, and dials the sign of leaping houses, and the blessed sun himself a fair hot wench in flame-coloured taffeta, I see no reason why thou shouldst be so superfluous to demand the time of the day.

(*1 Henry IV* 1.2.1–9)

[Falstaff:] He, Hal, was für Zeit ists am Tag?

[Prinz:] Deine löbliche Gewohnheit, dich in altem Sect zu besaufen, zu fressen, bis du alle Knöpfe aufthun must, und den ganzen Nachmittag auf Bänken zu schnarchen, wiklet deinen Witz in soviel Fett und Schmeer ein, daß du so gar verlernst, recht zu fragen, was du recht wissen möchtest. Was, zum Teufel, hast Du mit der Zeit am Tag zu tun? Ja, wenn die Stunden Becher voll Sect wären, die Minuten Capaunen, die Glocken Zungen von Kupplerinnen, die Uhren Schilde von Häusern, und die schöne Sonne selbst ein hübsches roßiges Mensch in feuerfarbenem Taft, dann liesse sich noch begreifen, warum du nach der Zeit fragtest.

(*König Heinrich IV* 11)

Während Shakespeare die Gattung des Historiendramas mit Stücken wie *King Richard II* zur Tragödie öffnete, erweiterte er sie mit der Figur des Falstaff wie auch mit den anderen Bewohnern von Eastcheap um Elemente aus der Komödie. Der von Shakespeare erdachte Falstaff ist witzig, schlagfertig, humorvoll; er trinkt, spielt, und verkehrt mit Prostituierten; er ist gerissen, opportunistisch und gleichgültig gegenüber Fragen von ritterlicher Würde, Anstand und Moral. Aufgrund seines Witzes und seiner Schlagfertigkeit zählt Falstaff als eine der komischsten Figuren Shakespeares, und auf der Bühne kommt dem sie spielenden Darsteller oftmals die heimliche Hauptrolle des Stücks zu. So wurde z. B. im britischen Feuilleton die Inszenierung der beiden Teile von *King Henry IV* durch die *Royal Shakespeare Company* im Jahr 2014 beinahe vollständig auf Antony Shers Darstellung des Falstaffs reduziert, der für seine schauspielerische Leistung als Shakespeares fetter Ritter gefeiert wurde (Billington 2014; Cavendish 2014).

Im ersten Teil von *King Henry IV* macht Falstaff die Kneipe, in welcher der Kronprinz mit ihm verkehrt, zu einem Ort des ewigen Spiels und Vergnügens, der dem von Pflicht und Verantwortung geprägten Leben am Königshof diame-tral entgegensteht. Durch die verführerische Welt des Exzesses und der Pflichtvergessenheit, die Falstaff dem Thronfolger eröffnet, wird aus dem Stück nicht nur eine Darstellung englischer Geschichte, sondern auch eine Erzählung über einen jungen Mann und dessen Konflikte mit seinem Vater. Wie auch in den anderen Historien ist hier „Geschichte [...] für Shakespeare nie Selbstzweck, sondern immer Anlass für die Erkundung menschlichen Verhaltens in politischen Notlagen“ (Habermann/Klein 2000: 327). Die politische Notlage im

ersten Teil von *Henry IV* besteht in der Gefahr verschiedener Rebellionen: im Norden des Landes begehrt die Percy-Familie gegen die Autorität des Königs auf, und auch an den Grenzen zu Wales und Schottland rumort es gefährlich. In der Schlacht von Shrewsbury, die den Höhepunkt der Handlung bildet, erweist sich Prinz Harry als guter Sohn und würdiger Thronerbe, indem er seinem königlichen Vater das Leben rettet und seinen Rivalen Hotspur im Zweikampf tötet. Der Vater-Sohn-Konflikt ist somit beigelegt und England ist vorerst gerettet, wenn auch bereits in der Schlussrede des Königs auf die konfliktreiche Handlung des zweiten Teils von *King Henry IV* hingewiesen wird:

[King:] Then this remains, that we divide our power.  
 You, son John, and my cousin Westmoreland,  
 Towards York shall bend you with your dearest speed  
 To meet Northumberland and the prelate Scrope,  
 Who as we heare are busily in arms.  
 Myself and you, son Harry, will toward Wales,  
 to fight with Glyndŵr and the Earl of March.  
 Rebellion in this land shall lose his sway  
 Meeting the check of such another day;  
 And since this business so fair is done,  
 Let us not leave till all our own be won.  
 (*I Henry IV* 5.5.34–44)

[König Heinrich:] Nun bleibt nichts übrig, als unsre Macht zu theilen. Ihr, Sohn Johann und mein Vetter Westmoreland, sollt euch in möglichster Eile nach York wenden, um Northumberlanden und den Prälaten Scroop anzugreifen, die sich wie wir hören, mit großem Eifer zum Krieg rüsten. Ich selbst und mein Sohn Harry, werden nach Wales ziehen, mit Glendower und dem Grafen March zu fechten. Noch ein Tag wie dieser, wird der Empörung den Muth benehmen; laßt uns, nach einem so schönen Anfang, nicht ablassen, bis wir alles Unsrige wieder gewonnen haben.

(*König Heinrich IV* 121)

Wie auch die anderen Historiendramen Shakespeares ist das Stück von Heinrich IV. und seinem Sohn Harry zu seiner Entstehungszeit äußerst populär. Thomas Nashe schätzte im Jahr 1592, dass mindestens 10.000 Zuschauer den ersten Teil von *King Henry VI* gesehen haben, aber heutzutage geht man davon aus, dass es bereits in der ersten Spielzeit des Stücks eher 20.000 gewesen sein dürften (Rackin 2002: 76). Shakespeare war allerdings nicht der erste Autor, der sich der Gattung der Historie bediente. Als erstes Historiendrama gilt das Theaterstück



*Kynge Johan* von John Bale, das bereits vor dem Jahr 1536 entstand (Weiß 2000: 70). Aber wengleich Shakespeare nicht als Begründer der Gattung gelten kann, so hat er das Historiendrama mit seinen zehn Stücken „einem künstlerischen Höhepunkt zugeführt“ (Weiß 2000: 70).

Die Entstehung der Gattung des Historiendramas steht im Zusammenhang mit dem Nationalbewusstsein, das im sechzehnten Jahrhundert in England erwachte. Der damit einhergehende Patriotismus lenkte die Aufmerksamkeit der Engländer auf die eigene nationale Vergangenheit (Weiß 2000: 69). So stieß z. B. die weithin bekannte Geschichte des König Johanns, dem Shakespeare mit *King John* ein eigenes Stück widmet, auf großes Interesse im sechzehnten Jahrhundert, weil dieser Herrscher wiederholt in Auseinandersetzungen mit dem Papsttum verstrickt war und daher von den Protestanten im elisabethanischen England als Vorkämpfer ihrer Sache gesehen wurde (Habermann 2000: 350–353). Der Reiz der Historiendramen lag für das frühneuzeitliche Publikum darin, gemeinsam die eigene nationale Vergangenheit erleben zu können und sich ihrer Bedeutung für die Gegenwart kollektiv im Theater zu vergewissern (Habermann/Klein 2000: 329).

Shakespeares Historien, deren Mehrzahl der Dramatiker in den 1590er Jahren verfasste, stehen in unmittelbarer zeitlicher Nähe zu einem Ereignis, das in England eine Welle nationaler Begeisterung und ausgeprägtem Patriotismus auslöste: der Sieg der englischen Flotte über die spanische Armada im Jahre 1588, der im sogenannten Armada-Porträt Elisabeths I. seine vielleicht bekannteste Darstellung gefunden hat. Dieses Porträt, das kurz nach dem englischen Sieg über Spanien vermutlich von George Gower geschaffen wurde (Montrose 2006: 145), zeigt im Vordergrund Elisabeth I., während der Hintergrund bestimmt wird durch Darstellungen der in Sonnenlicht getauchten englischen Flotte und der spanischen Armada, die sich in rauer See und unter dunklen Wolken befindet. Das Porträt zeigt Elisabeth als jungfräuliche Königin, als „Virgin Queen“. Ihre überaus schmale Taille macht deutlich, dass diese Frau noch keine Kinder ausgetragen hat, und ihr opulenter Perlenschmuck betont ihre Keuschheit. In diesem Bild wird der Körper der Königin in einen direkten Zusammenhang mit dem englischen Sieg über Spanien und der daraus resultierenden Unversehrtheit Englands gebracht (Montrose 2006: 146). Der jungfräuliche und damit ‚unversehrte‘ Körper der Königin wird besonders durch die Schleife mit der großen Perle visualisiert, die direkt über Elisabeths Scham hängt (Montrose 2006: 147). Dieser sogenannten Jungfrauenknoten symbolisiert nicht nur die Sicherheit des Inselreichs, sondern auch die Stärke und Integrität des englischen Staatswesens (Montrose 2006: 147). Wie viele andere ihrer offiziellen Porträts leistet das *Armada Portrait* einen Beitrag zum sogenannten ‚myth of Elizabeth‘. Dieser von der Monarchin selbst beförderte kulturelle

Mythos inszeniert Elisabeth als jungfräuliche Königin, die mit England vermählt ist und dem Land ein goldenes Zeitalter des Friedens und der außenpolitischen Größe ermöglicht. Eines der bekanntesten literarischen Werke, die zur Bildung und Verbreitung dieses Mythos beitrugen, ist Edmund Spensers Vers-epos *The Faerie Queene*, das wie auch Shakespeares Histories in den 1590er Jahren entstand. Das Gedicht war auf 12 Bücher angelegt, blieb aber mit sechs Büchern unvollendet. Spenser widmete *The Faerie Queene* Elisabeth I., die an mehreren Stellen im Gedicht selbst auch explizit genannt und gerühmt wird. Im 1. Buch wird Elisabeth z. B. direkt angesprochen:

And with them eke, O Goddess heavenly bright,  
 Mirror of grace and Majestie divine,  
 Great Lady of the greatest Isle, whose light  
 Like Phoebus lampe throughout the world doth shine,  
 Shed thy faire beames into my feeble eyne,  
 And raise my thoughts too humble and too vile,  
 To thinke of that true glorious type of thine,  
 The argument of mine afflicted stile:  
 The which to heare, vouchsafe, O dearest dred a-while.  
 (Spenser 1. Buch, proem 4)

Elisabeth ist hier die im himmlischen Licht strahlende Göttin (“O Goddess heavenly bright”), die göttliche Majestät (“Majestie divine”), die große Dame des großen Englands (“Great Lady of the greatest Isle”), die mit ihren Strahlen die Augen des Dichters erleuchten möge, um ihn überhaupt in die Lage zu versetzen, ihrer würdige Verse zu schreiben. Im dritten Buch der *Faerie Queene* prophezeit der Magier Merlin dem weiblichen Ritter Britomart, die neben der abwesenden Faerie Queene die eigentliche Protagonistin des Gedichts ist, die Heirat mit Arthegall (Spenser 3.3.26). Laut Merlin ist Arthegall der Halbbruder des legendären König Artus, der wiederum ein direkter Nachkomme von Brutus ist, der als Urenkel von Aeneas der erste König auf der britischen Insel wurde und London als das neue Troia gründete. Merlin stellt Britomart in Aussicht, dass sie und Arthegall eine Linie gründen werden, die in der Herrschaft Elisabeths, der jungfräulichen Königin, gipfeln werde: „Then shall a royal virgin rain“ (Spenser 3.3.49). Diese Genealogie, die Elisabeth als Nachfahrin von Artus und Aeneas ausweist und für die Spenser auf mythische wie auch auf historische Quellen zurückgreift, dient dazu, die Herrschaft Elisabeths, die als Frau auf dem Thron im patriarchalischen England des sechzehnten Jahrhunderts als Anomalie galt, zu legitimieren.

Ähnlich wie Spensers Versepos haben auch Shakespeares Historiendramen legitimierende Funktion. Zwar bringen sie nicht Elisabeth selbst auf die Bühne, aber sie zeigen die Möglichkeiten einer imaginativen Nutzung historischen Materials im Dienste der Tudor-Dynastie. Shakespeares Historien, besonders die Lancaster- und die York-Tetralogie, zeigen die fast hundert Jahre, die vor der Machtergreifung des ersten Tudors liegen, als eine Epoche des Chaos, als eine drei Generationen andauernde Phase von dynastischen Konflikten und blutigen Bürgerkriegen. Henry Tudor, der als Heinrich VII. den englischen Thron besteigt, wird als Heilsbringer dargestellt, dessen Herrschaft eine Periode des Friedens, der Gesetzesherrschaft und des Wohlstands einläutet. Durch ihn wird die Schuld Heinrichs IV. gesühnt, der einen zwar schwachen, aber von Gott geweihten Monarchen entmachtete, wie es in *King Richard II* dargestellt wird. Die folgenden Dekaden werden als göttliche Strafaktion gesehen, die in der Tyrannei des Erzschurken Richards III. gipfelt. Das letzte von Shakespeares Historiendrama thematisiert die Herrschaft Heinrichs VIII., dem Vater von Elisabeth I. In *King Henry VIII*, in dem wichtige Ereignisse und historische Figuren der Herrschaftszeit Heinrichs verdichtet werden, wird das Wirken einer göttlichen Vorsehung sichtbar, welche sich in der Geburt der – aus Sicht des Stücks – zukünftigen Königin Elisabeth manifestiert. *King Henry VIII* ist somit das letzte einer langen Reihe von Stücken, in denen Shakespeare am Tudor-Mythos mitschreibt und somit letztendlich auch Elisabeths Herrschaft legitimiert.

In einer gegenläufigen Bewegung können Shakespeares Historiendramen aber auch als Warnung vor der Gefährlichkeit weiblicher Macht und somit als indirekter Kommentar auf die Anomalie gelesen werden, welche Elisabeth I. als unverheiratete Königin im patriarchalischen England des sechzehnten Jahrhunderts darstellte. Beim Blick auf Shakespeares Stücke fällt zunächst auf, dass es nur sehr wenige zentrale Frauenrollen in ihnen gibt. Die Orte, an denen Geschichte gemacht wird, so wie der königliche Hof und das Schlachtfeld, sind den Männern vorbehalten. Wenn Frauen auftreten, werden sie oft als schwach dargestellt, wie z. B. die Herzogin von York in *King Richard II*, die der Lächerlichkeit preisgegeben wird, als sie den neuen König Heinrich IV. um Gnade für ihren Sohn bittet. Alternativ sind Frauen Opfer der englischen Helden, wie z. B. die französische Prinzessin Katherine in *King Henry V*. So wird Katherines Körper in einer Englischstunde Gegenstand sprachlicher Kolonisation. Außerdem vergleicht Heinrich die Invasion Frankreichs mit der Inbesitznahme von Katherines Körper und macht sie somit zum Opfer seiner militärischen und sexuellen Invasion. In *King Henry V* sind nicht nur Frauen schwach, sondern die männlichen Vertreter der Feinde Englands werden feminisiert und somit jeglicher Art von männlich konnotierter Macht beraubt. Wenn der französische Dauphin ein Sonett an sein Pferd schreibt, merkt er nicht einmal, wie man sich

auf englischer Seite über ihn lustig macht. Auch die anderen Vertreter Frankreichs erscheinen ‚verweichlicht‘ und damit ‚verweiblicht‘. Laurence Oliviers Verfilmung von *King Henry V* inszeniert diese ‚Verweichlichung‘, indem die französischen Ritter bei ihren Vorbereitungen auf die kriegsentscheidende Schlacht von Agincourt als affektiert, frivol und schlichtweg lächerlich dargestellt werden: So ergehen sie sich in überzogenen Höflichkeitsritualen, die in einem Heerlager deplatziert wirken, und sie können ihre Pferde nur mit Hilfe von Kränen besteigen. Die Inszenierung der Franzosen unterscheidet sich fundamental von der Darstellung der Engländer, die sich gefasst und ernsthaft auf die Schlacht einstellen. Im Gegensatz zu den französischen Heerführern, die weintrinkend auf den Beginn der Schlacht warten, arbeiten die englischen Soldaten gewissenhaft an ihren Verteidigungsstellungen. Als ein Ausbund männlicher Heroik formt der englische König Heinrich seine Armee rhetorisch zu einer „band of brothers“ (*Henry V* 4.3.60; einem „Häuflein Brüder“, wie es in der Übersetzung von Schlegel/Tieck heißt) und verleiht ihnen somit Mut und Zuversicht. Wie auch Shakespeares Darstellung der siegreichen Schlacht von Agincourt, welche die englischen Truppen trotz zahlenmäßiger Unterlegenheit gewannen, steht auch Oliviers Adaptation ihrerseits in einem spezifischen historischen und kulturellen Kontext. Entstanden während des zweiten Weltkriegs, ist der Film Teil der britischen Propagandabemühungen der 1940er Jahre. Die Hervorhebung englischer Stärke, die sich positiv von der Schwäche der Franzosen abhebt, ist somit auch im Kontext dieser Zeit zu sehen, als Großbritannien sich im Krieg mit einem scheinbar übermächtigen Nazideutschland befand.

In Shakespeares Histories gibt es nur wenige Ausnahmen, in denen Weiblichkeit nicht mit Schwäche gleichgesetzt wird. Eine dieser Ausnahmen ist Margaret von Anjou, die Frau von Heinrich VI. Sie ist die einzige Figur – egal ob männlich oder weiblich – die in allen vier Stücken der York-Trilogie auftritt. Margarets Hochzeit mit Heinrich VI. wird im zweiten Teil von *King Henry VI* direkt zu Beginn als Bedrohung dargestellt.

[Gloucester:] O peers of England, shameful is this league,  
 Fatal this marriage, canceling your fame,  
 Blotting your names from books of memory,  
 Razing the characters of your renown,  
 Defacing monuments of conquered France,  
 Undoing all, as all had never been.  
 (2 *Henry VI* 1.1.95–100)

In der Übersetzung von Schlegel und Tieck sagt Gloucester:

Pairs von England! schmäählich ist dies Bündnis,  
Die Eh' verderblich; euren Ruhm vertilgt sie,  
Streichet eure Namen im Gedenkbuch aus,  
Verlöscht die Züge eures Preises, stürzt  
Des überwundnen Frankreichs Monumente,  
Vernichtet alles, als wär's nie gewesen.  
(*König Heinrich VI* 2015: 111)

Heinrichs Ehe mit der französischen Prinzessin droht Englands heroische Vergangenheit, in der Heinrich V. Frankreich besiegte, auszuradieren. Im weiteren Verlauf des Stücks wird Margaret wiederholt als maliziös und ränkeschmiedend, aber auch als mutig und kriegerisch dargestellt. Sie ist eine gefährliche und mächtige Frau und stellt als solche eine deutliche Bedrohung der englischen Männer, die die eigentlichen Protagonisten des Dramas sind, dar. Sie verstößt gegen alle Normen und Regeln. Sie hat eine Affäre mit dem Duke of Suffolk; sie ersticht den Duke of York auf dem Schlachtfeld; sie ist eine bessere Kämpferin als ihr Mann. Und obwohl sie sich dem Kampf ihres Ehemanns, des englischen Königs, verschreibt, stellt die Figur der Margaret dessen männliche Autorität in Frage. Ihr kriegerischer Mut wird als monströse Anomalie dargestellt, die von den Normen weiblichen Verhaltens negativ abweicht. So sagt York zu Margaret im dritten Teil von *King Henry VI*:

Women are soft, mild, pitiful, and flexible;  
Thou stern, obdurate, flinty, rough, remorseless.  
(*3 Henry VI* 1.4.141f.)

Weiber sind sanft, mild, mitleidvoll, biegsam;  
Du starr, verstockt, rau, kieselhart, gefühllos.  
(*Heinrich VI* 2015: 237)

Yorks Worte gegenüber Margaret machen beispielhaft deutlich, dass starke Frauen in Shakespeares Historiendramen als unweiblich und unkeusch kritisiert werden. ‚Tugendhafte‘ Frauen sind hingegen hilflose Opfer wie die oben erwähnte Herzogin von York oder die französische Prinzessin Katherine.

In der Figur der Margaret, die als Bedrohung männlicher Autorität und der englischen Nation dargestellt wird, kommt ein kulturelles Unbehagen gegenüber mächtigen, kriegerischen Frauen zum Tragen. Dieses Unbehagen ist bemerkenswert, wurde es doch in einer Zeit auf die Bühnen Londons gebracht, in

der eine Königin herrschte, die sich zwar keinesfalls als unkeusch inszenierte, die aber auch kriegerische Stärke und Macht für sich beanspruchte. Am Vorabend der Schlacht gegen die spanische Armada hielt Elisabeth die sogenannte *Tilbury Speech*, in der sie sich als tatkräftige Herrscherin und kampfesmutige Heerführerin charakterisiert:

I know I have the body of a weak, feeble woman; but I have the heart and stomach of a king and of a king of England too, and think foul scorn that Parma or Spain or any prince of Europe should dare to invade the borders of my realm, to which rather than any dishonour shall grow by me, I myself will take up arms, I myself will be your general, judge, and rewarder of every one of your virtues in the field.  
(Stump/Felch 2009: 392)

In der deutschen Übersetzung liest sich Elisabeths Eigencharakterisierung wie folgt:

Ich weiß, ich habe nur den Körper einer schwachen, hilflosen Frau. Aber ich habe das Herz und den Mut eines Königs, und noch dazu eines Königs von England, und ich spotte des Gedankens, daß ein Parma oder Spanier oder irgend sonst ein Fürst in Europa es wagen sollte, die Grenzen meines Reiches zu überschreiten; ehe durch meine Mitschuld Schande über mein Land kommt, will ich selbst zu den Waffen greifen und will selbst euer General und Richter sein und jeden von euch für seine Tapferkeit in der Schlacht belohnen.  
(Williams 1988: 271f.)

Laut zeitgenössischer Berichte soll Elisabeth diese Rede vor ihren Truppen gehalten haben; sie soll dabei auf einem weißen Pferd geritten sein und eine Rüstung getragen haben. Geht man davon aus, dass Elisabeths Rede und ihre ritterliche Aufmachung bekannt waren zur Zeit der Aufführung des Stücks, dann liegt die Vermutung nahe, dass die Zuschauer bei Szenen, die Margaret von Anjou siegreich auf dem Schlachtfeld darstellen, an ihre Königin dachten.

Es ist nicht überliefert, was Elisabeth I. für eine Meinung zu der Figur der starken und furchterregenden Margaret gehabt haben mag. Man weiß allerdings sehr wohl, dass Elisabeth sich der kulturellen Wirkungsmacht des Theaters durchaus bewusst war. Im Jahr 1586 verglich sie sich und ihre Herrschaft mit einer Theateraufführung: „We princes are set on stages in the sight and view of all the world“ (zitiert nach Habermann/Klein 2000: 325). Für Elisabeth war die Theaterbühne nicht nur Metapher für das ‚Schauspiel‘ der hohen Politik. Sie inszenierte ihre königliche Macht, in dem sie sich und ihren Körper verbal und visuell in Glanz, Pomp und Rhetorik vor dem höfischen Publikum ausstellte.

Das oben erwähnte *Armada Portrait* ist ein Beispiel für eine dieser Inszenierungen. Elisabeth war sich ebenso bewusst, dass das kollektive Erleben nationaler Geschichte im Theater ein soziales Ereignis von potential großer Wirkmächtigkeit war. So ließ der Graf von Essex im Jahr 1601 am Vorabend seiner geplanten Revolte gegen Elisabeth Shakespeares Stück *King Richard II* vor seinen Anhängern aufführen. Er wollte wohl seine Anhänger mit Hilfe dieses Stücks, in dem die Absetzung eines gesalbten Herrschers gezeigt wird, davon überzeugen, dass seine Revolte richtig sei. Elisabeth hätte sicherlich keine Schwierigkeiten gehabt, sich selbst in Richard wiederzuerkennen, oder dessen Absetzung auf der Bühne als politische Forderung nach ihrer eigenen Absetzung zu lesen. So soll sie sich ihrem Historiker William Lambard gegenüber als Richard II. tituliert haben: „I am Richard the Second, know ye not that?“ (zitiert nach Habermann/Klein 2000: 326)

Auch heutzutage bewegt die Inszenierung nationaler Vergangenheit auf britischen Bühnen immer noch die Gemüter, zumindest die der Mitglieder der eingangs erwähnten *Richard III Society*. Als nämlich im Mai 2017 bekannt wurde, dass Shakespeares Historiendrama *King Richard III* in der Kathedrale von Leicester aufgeführt werde, schlugen die Wogen hoch. Es gab zahlreiche Protestnoten, in denen man in mehr oder weniger höflichen Worten die Tatsache bedauerte, dass der historische Richard, dessen Reputation die *Richard III Society* von ihrer Shakespeareschen Färbung befreien will, mit dieser Aufführung weiterhin diffamiert werde (Brown 2017). Letztendlich wird sich aber wohl herausstellen, dass diese Aufregung folgenlos bleiben wird. Denn selbst wenn man die Inszenierung im Juli 2017 hätte verhindern können, so wird die Darstellung Richards III. in der bereits erwähnten Fernsehserie *The Hollow Crown* wohl größere kulturelle Durchschlagskraft haben als eine einzige Aufführung in einer mittelenglischen Kathedrale. Für alle Interessierten und über Ländergrenzen hinweg verkörpert Benedict Cumberbatch in dieser Serie den Inbegriff des bösen Tyrannen und des wahnsinnigen Herrschers, zu dem Shakespeare Richard gemacht hat. Wie auch immer die Geschichte dieses Königs wirklich gewesen sein mag, Shakespeares dramatische Geschichte wird ihre Deutung auch weiterhin mitbestimmen.

## Bibliographie

Billington (2014): Michael Billington: Henry IV Parts I and II review – Antony Sher’s magnificent, magnetic Falstaff. In: *The Guardian*, 14. April 2014. (URL: <https://www.theguardian.com/stage/2014/apr/17/henry-iv-parts-i-and-ii-review-antony-sher-falstaff>; zuletzt aufgerufen am 18. Oktober 2017)

- Brown (2017): Mark Brown: Richard III staging in Leicester Cathedral condemned. In: *The Guardian*, 8 May 2017. (URL: <https://www.theguardian.com/uk-news/2017/may/08/richard-iii-staging-in-leicester-cathedral-condemned>; zuletzt aufgerufen am 18. Oktober 2017)
- Burns (2015): John F. Burns: Richard III Gets a Kingly Burial, on Second Try. In: *The New York Times*; 26 März 2015. (URL: <https://www.nytimes.com/2015/03/27/world/europe/king-richard-iii-burial-leicester.html>; zuletzt aufgerufen am 18. Oktober 2017)
- Cavendish (2014): Dominic Cavendish: Henry IV Parts I & II, RSC, review: ‚full-blooded life‘. In: *The Telegraph*, 17 April 2014. (URL: <http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/theatre-reviews/10772492/Henry-IV-Parts-I-and-II-RSC-review-full-blooded-life.html>; zuletzt aufgerufen am 18. Oktober 2017)
- Gurr (2005): Andrew Gurr: Introduction. In: William Shakespeare: King Henry V. Hg. v. Andrew Gurr. Aktualisierte Auflage. Cambridge: Cambridge University Press, S. 1–63.
- Habermann (2000): Ina Habermann: King John. In: *Shakespeare-Handbuch. Die Zeit – Der Mensch – Das Werk – Die Nachwelt*. 4. Aufl. Hg. v. Ina Schabert. Stuttgart: Alfred Kröner, S. 349–354.
- Habermann/Klein (2000): Ina Habermann u. Bernhard Klein: Die Historien. In: *Shakespeare-Handbuch. Die Zeit – Der Mensch – Das Werk – Die Nachwelt*. 4. Aufl. Hg. v. Ina Schabert. Stuttgart: Alfred Kröner, S. 324–380.
- Montrose (2006): Louis Montrose: *The Subject of Elizabeth. Authority, Gender and Representation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Rackin (2002): Phyllis Rackin: Women’s Roles in the Elizabethan History Plays. In: *The Cambridge Companion to Shakespeare’s History Plays*. Hg. v. Michael Hattaway. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, S. 71–85.
- König Heinrich IV (1993): William Shakespeare: König Heinrich der Vierte. Übersetzt von Christoph Martin Wieland. Hg. v. Hans Radspieler u. Johanna Radspieler. Zürich: Haffmans.
- König Heinrich VI (2015): William Shakespeare: König Heinrich VI. Erster, zweiter und dritter Teil. Übersetzt v. August Wilhelm Schlegel. Hg. v. Karl-Maria Guth. Berlin: Contumax-Hofenberg.
- 1 Henry VI (2007): William Shakespeare: *The First Part of King Henry IV*. Hg. v. Herbert Weil/Judith Weil. Aktualisierte Auflage. Cambridge: Cambridge University Press.
- Henry V (2005): William Shakespeare: King Henry V. Hg. v. Andrew Gurr. Aktualisierte Auflage. Cambridge: Cambridge University Press.



- 1 Henry VI (1990): William Shakespeare: The First Part of King Henry VI. Hg. v. Michael Hattaway. Cambridge: Cambridge University Press.
  - 2 Henry VI (1991): William Shakespeare: The Second Part of King Henry VI. Hg. v. Michael Hattaway. Cambridge: Cambridge University Press.
  - 3 Henry VI (1993): William Shakespeare: The Third Part of King Henry VI. Hg. v. Michael Hattaway. Cambridge: Cambridge University Press.
- Spenser (2007): Edmund Spenser: The Faerie Queen. Hg v. A. C. Hamilton. 2. überarb. Aufl. Edinburgh: Pearson Longman.
- Stump/Felch (2009): Donald Stump u. Susan M. Felch (Hg.): Elizabeth I and Her Age. New York: Norton.
- Weiß (2000): Wolfgang Weiß: Die dramatische Tradition. In: Shakespeare-Handbuch. Die Zeit – Der Mensch – Das Werk – Die Nachwelt. 4. Aufl. Hg. v. Ina Schabert. Stuttgart: Alfred Kröner, S. 48–71.
- Williams (1988): Neville Williams: Elisabeth I. von England: Beherrscherin eines Weltreichs. Übers. v. Liselotte Mickel. 6. Aufl. München: Heyne.

# Wilhelm Tell – ein Held unterwegs

*Michael Blatter*

## 1. Sarnen 1854

1854, am Michaelstag, entdeckt Gerold Meyer von Knonau in Sarnen im Archiv des Kantons Obwalden die Zeilen:

Nu was da ein redlicher man hiess der thäll.

Gerold Meyer von Knonau ist Staatsarchivar des Kantons Zürich. Die Obwaldner Regierung hat ihn gebeten und beauftragt, das Archiv des Kantons Obwalden „zeitgemäß“ in Ordnung zu bringen (Wirz 1947: XIV). Dabei kommt ihm ein handgeschriebenes „Copialbuch“ aus dem 15. Jahrhundert in die Hände: *Das sogenannte älteste/weiße Büch/oder/Abschriften der/alten Bündnüssinen*. Fast zuhinterst, auf Seite 447, der „thäll“ (StAOW A.02.CHR.0003: 447).

Gerold Meyer von Knonau weiß, dass er eine Sensation in seinen Händen hält, den ältesten Beleg für den „thäll“. Bis heute hat man keinen älteren Beleg gefunden.

Was genau hat Gerold Meyer von Knonau 1854 im *Weissen Buch von Sarnen* entdeckt? Tell heißt zwar noch nicht Wilhelm, sondern einfach „Tall“ oder „Thaell“, sonst ist uns das Meiste vertraut: Der tyrannische Landvogt Gessler, der in Altdorf eine Stange mit seinem Hut aufstellt und verlangt, dass man den Hut so ehrerbietig grüssen soll, als wäre er selbst anwesend. Tell, der diesen Gruss verweigert und als Strafe dem eigenen Kind einen Apfel vom Kopf schießen muss – und trifft. Die Verhaftung des Tell, der Sturm auf dem Urnersee und Tell, der sich mit einem Sprung aus dem Schiff auf die „Tellenblatten“ rettet, nach Küsnacht eilt, dem Landvogt Gessler in der hohlen Gasse auflauert, ihn mit seiner Armbrust erschießt und über die Berge wieder entkommt. All das ist auf den zwei Seiten kurz und prägnant erzählt (Studach 1993: 21).

Eingebettet ist die Geschichte des Tell in eine kurze Chronik mit dem Titel „Item/der anefang der drÿer lendern Uri Switz und vnderwalden [...]“. Auf nur 25 Seiten wird die Geschichte der drei Länder Uri, Schwyz und Unterwalden erzählt, deren Herkunft, Bündnisse und Kriege vom antiken Rom bis ins Jahr 1426 (Wirz 1947: LIII).

Verfasser dieser Geschichte ist der Landschreiber des Standes Unterwalden ob dem Wald, mit dem treffenden Namen Hans Schriber. Geschrieben hat er sie 1470 (Schmid-Keeling).

## 2. Roskilde zwischen 1185 und 1200

Woher hat Hans Schriber diese Geschichte? Wir wissen es nicht, zumindest nicht woher genau. Aber wir wissen, dass er nicht der erste ist, der die Geschichte eines solchen Meisterschusses festgehalten hat.

Zum ersten Mal wird sie in Europa fast dreihundert Jahre früher aufgeschrieben, und zwar an einem ganz anderen Ende des Kontinents. Am Hof des dänischen Bischofs in Roskilde wird zwischen 1185 und 1200 die *Gesta Danorum* verfasst, die Chronik der Heldentaten der dänischen Könige. Niedergeschrieben hat sie ein Geschichtsschreiber namens Saxo, der wegen seines guten Lateins den Beinamen „Grammaticus“ trägt. Darin erzählt er die Geschichte vom Meisterschützen, der gezwungen wird, den Apfel vom Kopf seines eigenen Kindes zu schießen, und der dann dafür Rache nimmt (Saxo Grammaticus 2006).

Saxo siedelt die Begebenheit im 10. Jahrhundert an, unter der Regierung des norwegischen Königs Harald Blauzahn. In verschiedenen Varianten erscheint das Motiv auch in anderen nordischen Sagen des 13. und 14. Jahrhunderts, die in isländischen und färöischen Liedern überliefert sind. Dort wird der Held schrecklichen Prüfungen unterworfen, muss mit seinem Pfeil eine Nuss auf dem Kopf seines Sohnes treffen und sich als Kampfschwimmer bewähren. Auch der kühne, riesige Sprung, mit dem sich der Held aus der Gefangenschaft befreit, kommt in diesen Sagen vor. Allerdings macht Toko, Palna-Toki oder Heming Aslaksson – so heißt der Held in den verschiedenen Varianten dieser Erzählung – diesen Sprung auf Skiern (Boor de 1947). Die lässt er dann auf seiner Reise in die Schweiz in Skandinavien zurück.

## 3. Isfahan um 1177

Gute Geschichten sind fliegende Teppiche, schnelle Verkehrsmittel, die ohne weiteres große Entfernungen überwinden können. Denn auch Saxo ist nicht der Erste, der die Geschichte vom Apfelschuss niederschreibt. In den Norden Europas gelangt ist sie vom Mittleren Osten, von Isfahan im heutigen Iran. Zum ersten Mal erscheint sie in dem Versepos *Mantiq at-tair* (*Die Konferenz der Vögel*), verfasst vom persischen Sufi-Dichter Farid ud-Din Attar Ende des 12.

Jahrhunderts, vermutlich um 1177. Unter den vielen Geschichten, die sich die Vögel auf der Suche nach ihrem König gegenseitig erzählen, ist auch die vom stolzen Herrscher, der sich so sehr in die Schönheit eines seiner Sklaven verliebt, dass er ihn nicht von seiner Seite lässt. Der König ist stolz darauf, der sicherste Schütze im ganzen Reich zu sein. Er ist sich derart sicher, sein Ziel nie zu verfehlen, dass er einen Apfel auf den Kopf seines geliebten Favoriten platziert und die Frucht mit einem Pfeil durchbohrt (Morero/Näf 2010: 94ff; Attar 2008: 50).

Es ist vollkommen unbekannt, auf welchen Wegen dieses Erzählmotiv vom nordöstlichen Persien nach Dänemark und von dort in die Innerschweiz gelangt. Aber vielleicht ist der Nahe Osten schon damals näher als man vielleicht denkt. In den Jahren, in denen die Geschichte vom Meisterschuss den Weg von Isfahan nach Roskilde findet, kommen auch die arabischen Zahlen, das Schachspiel und das Papier nach Europa.

#### 4. Speyer 1486 oder 1487

Hans Schriber in Sarnen ist nicht der einzige, der Ende des 15. Jahrhunderts die alte Geschichte des Meisterschusses neu erzählt.

1486 oder 1487 erscheint in Speyer ein ganz anderer Text erstmals als gedrucktes Buch. Der *Malleus Maleficarum* oder *Hexenhammer* ist ein Handbuch zur Bekämpfung dämonischen Aberglaubens, verfasst vom Dominikanermönch Heinrich Kramer. In seinem zweiten Teil tritt ein „zauberischer Bogenschütze“ auf. Sein fürstlicher Dienstherr verlangt von ihm, als Probe seines Könnens vom Kopf seines Sohnes nicht einen Apfel oder eine Nuss, sondern eine kleine Münze herunterzuschießen. Der Text macht keine Angaben darüber, ob dieser Pfennig flach oder hochkant steht: Dem Schützen, er trägt den Namen Puncker, gelingt der Schuss, weil er mit dem Teufel im Bunde steht. Auf Anstiftung von Satan persönlich hat er zuvor eine Statue des Gekreuzigten mit drei Pfeilen durchbohrt. Als Belohnung erhält er vom Teufel die Gabe, jeden Tag dreimal perfekt zu treffen, wie klein das Ziel auch sein mag (Simon-Muscheid 1995: 52f.; Kramer 2000: 499).

Bei seinem Sohn allerdings sei sich der Schütze seiner Sache nicht ganz sicher gewesen. Vor dem Schuss habe Puncker sich einen zweiten Pfeil bereit gelegt; und als der Fürst ihn hinterher fragt, warum er das getan habe, sagt er, der wäre für den Fürsten bestimmt gewesen, wenn er „deceptus per diabolum“ sein Kind getötet hätte. Auf den Teufel kann man sich eben nicht verlassen.

Der Meisterschütze Puncker ist so etwas wie der Zwillingbruder von Wilhelm Tell: Helden sind deswegen Helden, weil sie sich verwandeln können

und unter verschiedenen Namen auftreten. So wenigen modernen Lesern diese Geschichte bekannt ist, am Ende des Mittelalters ist sie sehr viel verbreiteter als diejenige des tapferen Innerschweizers. Der *Hexenhammer* ist zu jener Zeit ein außerordentlich wirkungsvolles Buch. Zwischen 1487 und 1523 erscheint er in dreizehn Auflagen mit geschätzten zehntausend Exemplaren, von einflussreichen Predigern, Humanisten und Juristen ausdrücklich gelobt und empfohlen. Bis zum Ende des 17. Jahrhunderts wird er in ganz Europa dauernd nachgedruckt, man schätzt die Verbreitung auf mehr als fünfzigtausend Exemplare – mit buchstäblich mörderischer Wirkung. Denn das Buch verankert den Glauben an die tatsächlichen teuflischen Fähigkeiten von Hexen dauerhaft in der damaligen gelehrten Kultur (Kramer 2000: 15–20; Broedel 2003: 7f.).

### 5. Sarnen 1470

Doch, von Roskilde, Isfahan und Speyer zurück nach Sarnen, zurück zu Tell, dessen Geschichte so erstmals 1470 im *Weissen Buch von Sarnen* aufgeschrieben wird. Bloß, das *Weisse Buch von Sarnen* ist kein Geschichtsbuch. Das Buch befindet sich heute im Staatsarchiv des Kantons Obwalden in der Obhut der staatlichen Verwaltung. Da ist es in den 1470er Jahren auch entstanden: auf der Kanzlei des Standes Unterwalden ob dem Kernwald. Es enthält vor allem Abschriften von Rechtsdokumenten: Bündnisse mit anderen eidgenössischen Orten oder mit Fürsten, Privilegien und Freiheiten, wichtige Verträge und Gerichtsurteile zu Grenzvereinigungen, zur Erbschaftssteuer, zur Fischerei auf dem Alpachersee, kurz: alles, was man zur Staatsführung eines vormodernen Gebildes an Informationen und Grundlagen benötigt. Es ist ein Handbuch für die Arbeit des Landschreibers und des Landammanns (Wirz 1947: XXIV; Marchal 2006: 300). So sieht es auch aus.

Wie kommen Tellschuss und Rütlichswur, Gessler und Burgenbruch in ein Kanzleibuch? Was soll die Geschichte vom „anefäng“ der drei „lender“ in Verwaltungsschriftgut zwischen Urkunden, Verträgen und Schiedsgerichtsurteilen?

Der Grund dafür liegt auf der Hand. Denn 1470 hat Unterwalden ein Problem. Kaiser Friedrich III. hat im Sommer 1469 über die Eidgenossen die Reichsacht ausgesprochen (Stettler 1979: 568). Reichsacht heißt: Die Eidgenossen verlieren die Ansprüche auf all ihre Rechte: Regalien, Lehen, Privilegien und Gerichte. Allen Untertanen des Reiches steht es zu, die Rechte der Geächteten, der Eidgenossen, zu behändigen und gegen sie Krieg zu führen. Hinter der Reichsacht steht Herzog Sigmund von Habsburg. Er will die habsburgischen Rechte in der Eidgenossenschaft wiederherstellen, und zwar mit Waffengewalt (Stettler 2004: 229).

Denn die Habsburger haben ihre an die Eidgenossen verlorenen Rechte und Besitzungen in den Innerschweizer Orten, in Zug, in Luzern, im Aargau und im Thurgau nie aufgegeben. Bei den Streitigkeiten, den Verhandlungen und gegenseitigen Anschuldigungen zwischen Habsburgern und Eidgenossen führen die Habsburger jeweils ihre Rechtsansprüche ins Feld, verweisen auf die Illegitimität der eidgenössischen Ansprüche und werfen den Eidgenossen offene Rebellion vor. Die Eidgenossen reagieren darauf jeweils mit zwei Argumenten. Einerseits betonen sie gebetsmühlenartig den Machtmissbrauch habsburgischer Vögte und Herren, die Misshandlung von Frauen, die Willkür. Andererseits verweisen sie auf ihre alte Reichsfreiheit, auf kaiserliche Privilegien, die bestätigen, dass sie niemand anderem untertan seien, als eben dem römischen König (Stettler 1979: 568–570).

Eine solche Urkunde, mit der ein römischer Kaiser oder König die Reichsunmittelbarkeit erteilt, hat Uri tatsächlich bereits 1231 und Schwyz 1240 erhalten. Unterwalden jedoch, und das zeigen gerade die im *Weissen Buch* zusammengetragenen Urkunden unübersehbar, fehlt ein solches Dokument, und zwar schmerzlich (Stettler 1980: 15–17; Sablonier 2008: 123).

Und das ist 1470 ein echtes Problem. Im Reichsachtverfahren 1468 und 1469 gegen die Eidgenossen hat sich gezeigt, dass die Habsburger erschreckend gut dokumentiert sind und ihre Rechtsansprüche überzeugend belegen können (Schmidt 1998: 54). Zwar haben die Eidgenossen 1415 bei der Eroberung des habsburgischen Aargaus auch das Archiv der Habsburger erobert und alle wichtigen habsburgischen Unterlagen zur Hand genommen oder gleich vor Ort zerstört. Aber dennoch kann die Habsburger Kanzlei 1469 in Innsbruck eine achtzig Seiten starke Sammlung einerseits der habsburgischen Rechtsansprüche und andererseits der eidgenössischen Rechtsbrüche von den Anfängen bis 1468 vorlegen, und damit schliesslich die Eidgenossen in Reichsacht bringen. Eine Reichsacht ist kein abschließendes Urteil, sondern auch eine Aufforderung und Gelegenheit für die Geächteten, sich innert Jahresfrist zu rechtfertigen und die Rechtmässigkeit der eigenen Position mit guten Argumenten zu begründen (Stettler 1979: 568–570). Das ist offenbar der Anlass, der den Obwaldner Landschreiber Hans Schriber dazu bewegt, die relevanten Rechtstitel, Bündnisverträge und Schiedsgerichtsurteile in einem Kopialbuch zusammenzustellen, eben, *Das Weisse Buch von Sarnen* anzulegen.

Ein Landschreiber wie Hans Schriber, der schon seit Jahrzehnten mit dabei ist und die Realpolitik im Heiligen Römischen Reich des 15. Jahrhunderts genau kennt, der weiß was ein gutes Argument ist.

Der chronikalische Text im Weissen Buch von Sarnen beginnt so:

Jtem/der anefang der dryer lendern Uri Swytz und vnderwalden/wie sy da har gar Erlich komen sind Zum Ersten/So ist vre das erst/land das von eim römischen rych empfangen hat/das jnnen gönnen ist/da ze rüten vnd da ze wönen/Dem nach so sind römer kömen gan vnderwalden/den hat das römisch rych öüch da gönnen ze rüten vnd da ze wonen/des sind sy gefryet vnd begabet/Dar nach sind kömen lüt von Sweden gan Swytz das dera da heim ze vil was/die enpfiegen von dem römischen rych die fryheit/vnd würden begabet da ze bliben ze rüten vnd da ze wonen [...]. (StAOW A.02.CHR.0003: 441)

Reichsfreiheit für alle drei also vergeben schon zu Zeiten des antiken Rom zunächst an die Urner, dann an die Unterwaldner, die eigentlich Römer seien, und an die Schwyzer, die aus Schweden nach Schwyz gekommen seien.

Weiter im Text zu den Landvögten. Die – erst viel später – in den drei „lendern“ eingesetzten Vögte Gessler und Landenberg herrschen anders, als sie gelobt haben, nämlich mutwillig, willkürlich, missbräuchlich, moralisch verwerflich, illegitim. Gipfel der Börsartigkeit und damit der Illegitimität: Einer der bösen Vögte zwingt einen Vater, das Leben seines Sohnes aufs Spiel zu setzen, es kommt zu Tells Apfelschuss. Tell rächt sich, muss, darf sich rächen, indem er den adligen Landvogt in der Hohlen Gasse erschiessst. Vor allem aber wollen die Vögte „die lender vom rich bringen [...] ganz in jren gewalt“ (StAOW A.02.CHR.0003: 443). Die Vögte wollen diese Länder, die Teil des Römischen Reiches sind, die also dem Kaiser gehören, aus dem Reich lösen und vollständig in ihre Gewalt bringen. Für tapfere, reichstreue Untertanen des Kaisers ist es geradezu eine Pflicht, die tyrannischen Vögte zu verjagen und die drei Länder für das Reich zu retten.

Eben das tun die Verschwörer vom Rütli. Nach der Tat von Wilhelm Tell, als sie stark und zahlreich genug geworden sind, erobern sie die Burgen und verjagen die Vögte: „[...] das sy meister würden.“ (StAOW A.02.CHR.0003: 450)

Das ist die Pointe, „das sy meister würden“, dass sie selbst wieder ihre eigenen Herren und Meister werden, in reichsunmittelbaren Tälern ohne Vögte, aber als umso treuere Untertanen des Reiches und des Kaisers. Die drei „lender“ sind geradezu verpflichtet, sich für das Reich und gegen die Vögte zu wehren. So gesehen, kann die kaiserliche Reichsacht von 1469 nur ein Fehler, ein Missverständnis sein. Kein Wunder, findet sich der älteste schriftliche Beleg der Tellsgeschichte nicht im Kanton Uri, sondern in Unterwalden in einem Kanzleibuch von 1470. Die Helden des Rütli Schwurs und Tell sind in die Welt gekommen, um ein konkretes Problem zu lösen. Und zwar in einer Kanzlei.

Ob die Geschichte vom Tell, den bösen Vögten und dem – deshalb legitimen – Rütli Schwur kaiserliche Rechtspezialisten und habsburgische Bürolisten

in Innsbruck tatsächlich überzeugt oder zumindest von fehlenden Unterwaldner Urkunden abgelenkt hätte, diese Frage wird nie geklärt. Die Reichsacht gegen die Eidgenossen wird ohne Rückgriff auf Tell aufgehoben. Denn bereits 1474, nicht einmal vier Jahre später, rüsten Habsburg und die Eidgenossen nicht mehr für einen Krieg gegeneinander, sondern miteinander – gegen einen anderen Gegner, gegen Herzog Karl den Kühnen von Burgund. Habsburg und die Eidgenossen schließen Frieden, die sogenannte *Ewige Richtung*. Habsburg verzichtet endgültig auf alle alten Rechtsansprüche im Gebiet der eidgenössischen Orte (Stettler 2008: 242). „Thäll“ hat ausgedient, noch bevor er zum Einsatz gekommen ist, und Hans Schriber trägt den Text der *Ewigen Richtung* von 1474 sogleich ebenfalls in das *Weisse Buch* ein (StAOW A.02.CHR.0003: 166–172).

## 6. Luzern von 1482 bis 1513

Wie wir alle wissen, ist Tells Geschichte damit nicht zu Ende. Tell bleibt nicht auf zwei Seiten zwischen den Buchdeckeln des *Weissen Buchs* stecken, um in Vergessenheit zu geraten. Im Gegenteil. Die Geschichte beginnt zu wandern, oder vielmehr zu fliegen. Gute Geschichten sind fliegende Teppiche, mit denen man eine Figur wie den Tell flott über große Zeiträume oder große Distanzen transportieren und an neuen Orten jeweils neu, passend zu den jeweiligen Umständen, erzählen kann (Blatter/Groebner 2016: 14). Wer erzählt wem die Geschichte von Tell, in welcher Variante, mit welchen Hintergedanken, mit welcher Absicht?

Wilhelm Tell ist kein Held. Er ist auch kein Freiheitskämpfer, Revolutionär oder Attentäter. Er ist die griffige Hauptfigur einer guten Geschichte. Ein Agent, ständig unterwegs, in wechselnden Verkleidungen, im Auftrag derjenigen, die seine Geschichte erzählen (Blatter/Groebner 2016: 14). Und wie ein guter Agent ändert er – je nach Auftrag – sein „outfit“ und sein Aussehen bei all den Missionen, auf die er im Lauf der Jahrhunderte geschickt wird.

Klein, untersetzt, jugendlich und ohne Bart, so sieht er aus, als er 1507 zum ersten Mal überhaupt in einem Bild auftaucht, in der *Kronica von dere gesammten Eidgnoschafft*, die der Luzerner Schreiber Petermann Etterlin 1507 in Basel drucken lässt. Tell ist darin in französischer Mission unterwegs. Der Luzerner Gerichtsschreiber und Chronist Petermann Etterlin ist in der pro-französischen Partei. Er erhält vom französischen König Geld, damals Pensionen genannt (Gruber 1963: 12, 39). Sein Kollege und Konkurrent, der Luzerner Staatschreiber und Chronist Diebold Schilling, dagegen erhält vom habsburgischen Kaiser Maximilian Pensionen und ist Lobbyist für die pro-österreichische Sache. In seiner Chronik, der heute berühmten Luzerner Bilderchronik von Diebold



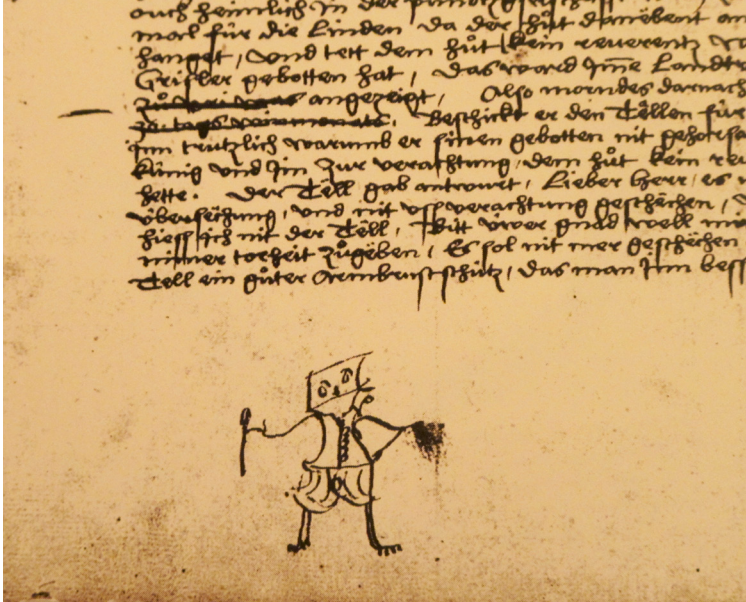


Das früheste Bild von Wilhelm Tell, erschienen in der ersten gedruckten gesamtschweizerischen Chronik, in Petermann Etterlins *Kronica* aus dem Jahr 1507 (Gruber 1963: 333).

Schilling, wird Tell mit keinem Wort erwähnt und in keinem Bild gezeichnet (Wanner 2000: 36f.). Kein Wunder, schließlich hat Tell einen Habsburger Adligen umgebracht. Ein anderer Stadtschreiber, Melchior Ruoss, ein Vorgänger von Schilling, erhält Geld vom ungarischen König Corvinus. In der Luzerner Chronik von Ruoss wird Tell zwar erwähnt. Tell erschießt den Gessler gleich von der Tellsplatte aus. Doch sehr viel mehr erfahren wir nicht. Melchior Ruoss kann seine Chronik nicht fertigstellen. Nach dem Tod seines ungarischen Patrons König Corvinus muss er auch die Stadt Luzern verlassen und stirbt später verarmt als Söldner in Urner Diensten (Vonarburg-Züllig 2009: 98).

## 7. Glarus um 1560

Aber von einem anderen, für die Schweizer Geschichtsschreibung sehr viel wichtigeren Chronisten wissen wir, wie er sich den Tell ausgemalt hat.



Um 1560 zeichnet, kritzelt (karrikiert?) Aegidius Tschudi den Wilhelm Tell in sein Manuskripts des *Chronicon*, und zwar unten auf der Seite, auf der er „Taell“ und dessen Taten beschrieben hat (Tschudi ca. 1560: 347).

Aegidius Tschudi, Verfasser des monumentalen *Chronicon Helveticum* kritzelt in den 1560er Jahren den Tell, als er über Tell schreibt. Aegidius Tschudi wird wegen seiner monumentalen Chronik später als Vater der Schweizer Geschichte bezeichnet. Tschudi kann als adliger Landamman mit Tell, diesem ungebärdigen und ungeduldigen Killer nicht viel anfangen. Für Tschudi ist die Gründung der Eidgenossenschaft ein Projekt des alteingesessenen Adels, Leuten wie ihm selbst: „Walther Fürst von Uri“, „Wernher von Stouffach“, „Arnolt von Melchtal“. Das „von“ ist bei ihm so gemeint. Tell, der trägt kein „von“ (Stettler 2001: 61). Bei Tschudi ist die Gründung der Eidgenossenschaft nicht wegen, sondern trotz der Ermordung des – ebenfalls adeligen – Landvogtes eine Erfolgsgeschichte.

Schon im 16. Jahrhundert werden die beiden separaten Erzählungen vom Apfelschuss und vom Rütlichswur zu einer einzigen verschmolzen (Gasser 1986: 36). Tell wird einer der drei Männer, die zusammen den ewigen Bund für die Freiheit schwören; zusammen treten sie als *die drei Tellen* auf. Tells Widersacher verschwindet ebenfalls – die unmittelbare Bedrohung durch politische Ansprüche der Habsburger ist bereits Ende des 15. Jahrhunderts vorbei. Feindbilder als Leerstellen sind allerdings unbefriedigend. Gegen welche tyrannische Macht muss Tell sich und die seinen nun mit der Waffe verteidigen?

### 8. Entlebuch von 1653 bis 1654

Mitte des 17. Jahrhunderts gärt es bei den Luzerner Untertanen im Entlebuch und ihren Nachbarn im Berner Emmental.

Auf ihre vielen demütigen Bittschriften an die Obrigkeit um Steuererleichterungen in der wirtschaftlichen Krise haben sie immer nur abschlägige Antworten erhalten. Die Lage spitzt sich zu. Die Aufständischen nehmen den mythischen Ursprung der Eidgenossenschaft auf und erklären sich selbst zu seinen legitimen Nachfolgern und Sachwaltern. Bei einer Versammlung aufrührerischer Untertanen treten die drei Anführer, Hans Zemp, Kaspar Unternährer und Ueli Dahinden, in ihren historischen Kostümen als *die drei Tellen* auf. In den Untertanengebieten verbreitet sich ein gereimtes *Neu Wilhelm Tellen Lied* (Fenner 1926/1973: 40). Die Untertanen der Landgebiete verkörpern darin die rebellische Befreiungstradition – und verwandeln damit ihre Obrigkeit, den Luzerner Rat, logischerweise in tyrannische Vögte, deren Macht der Aufstand brechen soll.

Diese neue Interpretation einer ruhmreichen alten Geschichte gefällt der Luzerner Obrigkeit verständlicherweise überhaupt nicht. Der Aufstand greift im Frühjahr 1653 auf immer größere Gebiete über; neben katholischen Solothurnern schließen sich auch reformierte Berner und Basler Untertanen dem neuen Bund an. Nach ersten Erfolgen fügen im Mai und Juni die im Namen der Eidgenossenschaft mobilisierten Truppen den Rebellen zwei vernichtende Niederlagen zu. Die Zusagen der Obrigkeit, die Anführer sollten sich stellen, sie könnten auf milde Strafen rechnen, werden nicht eingelöst, im Gegenteil: Verdächtige werden gefoltert und spektakuläre Todesurteile verhängt, die Hingerichteten während Wochen und Monaten zur Abschreckung öffentlich an den Galgen zur Schau gestellt (Holenstein 2004: 51; Suter 1997: 286).

Im Sommer 1653 ist der neue Bund zerschlagen, das Entlebuch wird von Luzerner Truppen besetzt. Auch die Darsteller der drei Tellen müssen untertauchen. Unternährer und Dahinden verstecken sich im Entlebuch. Hans Zemp

flieht ins Ausland und wird durch den Mitverschwörer Hans Stadelmann ersetzt. Diese Drei Tellen lauern im September 1653 hinter dem Dorf Schüpfheim den Abgesandten der Luzerner Obrigkeit auf. Der Luzerner Zeugherr Caspar Studer wird von einer Kugel tödlich getroffen, der Schultheiß Dulliker – ranghöchster Beamter der Stadt und deswegen wohl das eigentliche Ziel des Attentats – nur am Bein verletzt (Holenstein 2004: 44; Suter 1997: 300f.). Es schießt eben nicht jeder so gut wie das historische Vorbild.

Angeblich tragen alle drei Schützen beim Attentat die Kostüme, mit denen sie zuvor bei den Versammlungen der Aufständischen als Befreier aus der Vergangenheit aufgetreten sind. Am Tag danach besuchen sie demonstrativ und in aller Öffentlichkeit das Dorf und lassen sich mit Wein bewirten. Sie nehmen auch an der Sonntagsmesse teil und präsentieren dort ihre Tatwaffen. Schließlich sind sie Helden. Zeitgenössische Quellen schreiben den Attentätern die Worte zu, sie hätten „den Dellen schuss gethan“ (Sutter 1997: 293–306).

Die Obrigkeit reagiert in aller Schärfe. Sie verlegt neue Soldaten nach Schüpfheim, und die Jagd auf die Tellen beginnt: Kopfgelder werden ausgesetzt, die Frau eines der Gesuchten wird gefoltert. Im Oktober werden Unternährer und Dahinden in einer Scheune gestellt, eingekesselt und, „wie Vögel“, so ein zeitgenössischer Chronist, erschossen. Der dritte, Hans Stadelmann, kann flüchten; im Juni 1654 wird er von seinem ins Ausland geflüchteten Vorgänger Hans Zemp, der sich damit die Begnadigung erkaufte, verraten und verhaftet. Tells letzter Wiedergänger wird in Luzern öffentlich hingerichtet, sein Kopf wird auf dem Stadttor aufgespießt zur Schau gestellt. Seine beiden toten Kollegen werden in der Stadt noch einmal vom Henker enthauptet und danach geviertelt; ihre Körper verbrannt und an einem geheimen Ort vergraben. Ihre Häuser werden dem Erdboden gleichgemacht. Der Luzerner Rat greift zu so drastischen Maßnahmen wie möglich, um die neue Version der Geschichte zum Verschwinden zu bringen. Auch das Absingen des Liedes von den *drei Tellen* wird bei strengster Strafe verboten (Suter 1997: 310–320, 528f., 539f.). Nichts soll an das Entlebucher Remake der Befreiungserzählung erinnern, keine Spur davon soll bleiben. Und deswegen gibt es auch keine zeitgenössischen Bilder dieser Ereignisse, kein einziges.

Nur die Kammer, in der ein weiterer Aufständischer, der Entlebucher Bauernführer Schibi, gefoltert wurde, die kann man heute noch besichtigen. Es ist das Büro des Stadtarchivs im Rathaus von Sursee.

## 9. Boston, Paris, Abukir, Innerschweiz von 1766 bis 1798

Tell lässt sich nicht aus der Welt schaffen, indem man seine Wiedergänger foltert, hinrichtet, auslöscht. Der fliegende Teppich überquert mit Leichtigkeit auch den Atlantik. In den 1760er Jahren erscheint Tell in den unruhigen britischen Kolonien an Nordamerikas Ostküste. Es ist der Vorabend der nordamerikanischen Revolution. Als britische Truppen in Boston einmarschieren, berichtet die *Boston Gazette* nicht über brisante politische Forderungen der Kolonien oder über die militärische Stärke der britischen Truppen. Die Bostoner Zeitung veröffentlicht auf ihrer Frontseite schlicht einen Artikel über *The Heroic Deed of William Tell* und erzählt darin ausführlich, wie *William Tell* einst „in Switzerland“ die grausamen „Governors“ vertrieben und den „fight for freedom“ gewonnen habe (Jensen 1968: 345). Ein Wink mit dem Zaunpfahl an die britischen Kolonialherren.

In den Unabhängigkeitskriegen und noch viel mehr in den darauf gegründeten, jungen Vereinigten Staaten von Amerika feiert man *William Tell* in unzähligen Liedern, Gemälden, Theaterstücken und Opern als Held der Freiheit. Zahlreiche Straßen und Dörfer in den USA werden nach Tell benannt. In den jungen, von Spanien unabhängigen südamerikanischen Staaten vergleicht man die Freiheitskämpfer Simón Bolívar und Benito Juárez mit Wilhelm Tell. Seit Ende des 18. Jahrhunderts erscheinen Texte zu *William*, *Guglielmo* oder *Guillaume Tell* in Boston, Indianapolis, London, Budapest, Moskau – und vor allem in Paris (Berchtold 2004: 25–28, 40–41; Bergier 2012: 451; Lerner 2012: 105).

In Paris wird 1766 am Théâtre Français 1766 die Tragödie *Guillaume Tell* aufgeführt. Zensurbedingt tritt „Citoyen“ Tell darin zwar vergleichsweise zurückhaltend auf. Und es sind zunächst vor allem die Mitglieder der Schweizer Kolonie in Paris, die sich das Stück ansehen. Doch in den folgenden Jahren kommt das Stück immer wieder auf den Spielplan von Bühnen in Paris und in französischen Provinzstädten. Und Tell kommt an, vor allem seit 1786 eine Neuinszenierung Tells Apfelschuss direkt auf der Bühne zeigt. Guillaume wird in ganz Paris bekannt, beliebt – und spätestens seit dem Ausbruch der Französischen Revolution 1789 in der Hauptstadt heimisch (Berchtold 2004: 31; Bergier 2012: 451, Jurt 2014: 147).

1793 beschliesst der französische Konvent, *Guillaume Tell* sowie je ein Drama über *Brutus* und über *Gracchus* dreimal wöchentlich aufführen zu lassen, eine der drei Aufführungen finanziert der französische Staat. 1794 erhält das Stück den neuen Titel *Guillaume Tell ou les Sans-Culottes Suisses*. Die Aufführungen werden jeweils begleitet von Melodien aus der Marseillaise. Noch beliebter und häufiger aufgeführt wird im revolutionären Paris der 1790er

Jahre die Operette *Guillaume Tell* von Sedaine und Grétry. Die Operette schließt mit der Marseillaise. Nach einer Aufführung 1791 stürmt das Publikum vor Begeisterung durch das Orchester auf die Bühne und zerreißt dabei den Vorhang. Guillaume ist in Paris ein Protagonist der Ideale der Französischen Revolution. Bei der Kriegserklärung Frankreichs gegen Österreich 1794 wird eine Tellstatue in Paris aufgestellt, und man schwört in Frankreich bei Tell, die Revolution gegen Österreich verteidigen zu wollen. *Guillaume Tell* marschiert zusammen mit *Brutus* in revolutionären, jakobinischen Festumzügen mit. Revolutionäre berufen sich auf Tell und rechtfertigen mit Tells Tat ihre Anliegen und Vorhaben; sei es die in Europa mit Entsetzen zur Kenntnis genommene Hinrichtung des französischen Königs Ludwig XVI. durch die Jakobiner, sei es ein Aufruf an die Bürger zur Rettung des Vaterlandes – sie sollen mehr Kartoffeln und weniger Brot essen, „mit ruhiger Kraft“, wie Tells Sohn. Wie in den USA werden in Frankreich Straßen, Quartiere, Dörfer nach „Guillaume Tell“ benannt (Lerner 2012: 94; Utz 1984: 30–42; Bergier 2012: 451–452).

Und Tell ist auch ein Kriegsschiff. *Guillaume Tell*, 1796 vom Stapel gelassen, kämpft für die Französische Revolution im Mittelmeer. In Ägypten in der Schlacht von Abukir 1799 entkommt *Guillaume Tell* Nelsons Flotte nur knapp. Ein Jahr darauf wird *Guillaume Tell* in Malta doch noch von britischen Schiffen gestellt, gekapert – und sogleich als *HMS Malta* in die britische Flotte aufgenommen (Colledge 1987).

„Guillaume Tell“ bleibt nicht in Abukir, Malta oder Frankreich. Tell kommt zurück in seine alte Heimat. 1798 bringen Revolutionen, Freiheitsbäume und französische Truppen „Guillaume Tell“ unaufhaltsam in die schweizerische Eidgenossenschaft. Die Idee, dieses in kleinere Republiken aufzuteilen – eine davon hätte dann „Tellgau“ geheissen –, wird verworfen (Fankhauser 2015). Die schweizerische Eidgenossenschaft erhält dafür eine neue, revolutionäre Verfassung. Und Tell prangt auf jedem Siegel und auf jedem offiziellen Dokument der Helvetischen Republik. Die helvetische Elite versucht Tell als eidgenössische Integrationsfigur einzusetzen und begründet zahlreiche Vorhaben mit Wilhelm Tell, zum Beispiel die Truppenaushebungen gegen Österreich. Doch wird Tell in der Eidgenossenschaft beim Einmarsch der Franzosen vielfach für eine französische Figur gehalten. Und das ist genau genommen gar nicht so daneben. Der „Guillaume Tell“, der mit der Französischen Revolution in der Eidgenossenschaft einzieht, ist schliesslich alles andere als der „Wilhelm Tell“, den sich die alten Obrigkeiten in seiner alten Heimat vorgestellt hatten. Und so organisiert sich der Widerstand gegen die helvetische Verfassung und gegen französische Truppen ebenfalls im Zeichen von Wilhelm Tell. Jakobinermützen auf den überall errichteten Freiheitsbäumen gelten als die neuen Gesslerhüte (Utz 1984: 33, 35).

Die Innerschweizer Geschichtenerzähler haben die Deutungshoheit über Wilhelm Tell zu diesem Zeitpunkt jedoch schon längst verloren. Ohne ihr Zutun und ohne ihn steuern zu können, ist Tell unterwegs in Boston oder Ägypten – und zurück kehrt er als Auslandschweizer, der für alte Obrigkeiten Unangenehmes nach Hause bringt; zum Beispiel gleiche Rechte für alle, auch für ehemalige Untertanen.

## 10. Weimar 1804

In diesen stürmischen Jahren sitzt ein Deutscher an einem Theaterstück. Er ist Schwabe. Die Schweiz hat er nie betreten. 1804 wird sein Stück im Hoftheater Weimar auf die Bühne gebracht. In ihm wird Wilhelm Tell so intensiv nachgespielt, dass er endgültig Wirklichkeit wird. Vorher hatte „Guillaume Tell“ perfekt Französisch gelernt. Seit Friedrich Schillers *Wilhelm Tell* kann er jetzt endlich auch Hochdeutsch.

Bei Schiller unternehmen die Aufständischen große Anstrengungen, ihren Umsturz als Wiederherstellung einer sehr viel älteren Ordnung darzustellen. Revolution heißt wörtlich Umwälzung, und zwar zurück in die Vergangenheit. „Wir stiften keinen neuen Bund“, heißt es bei Schiller auf der Bühne; es sei vielmehr „ein uralt Bündniss“, das auf dem Rütli erneuert werde (Koschorke 2003: 6). Aber auch Tell selbst ist von den Eidgenossen auf dem Rütli isoliert: Schiller separiert in seinem Drama sehr sorgfältig den mythischen Gründungsakt der Gemeinschaft von der Ermordung des Tyrannen (Leber 2014: 131). Ganz anders als die legendenhafte Überlieferung in den Jahrhunderten vorher, die Tell mit der Verschwörung auf dem Rütli zu einer patriotischen Dreieinigkeit verschmolz, trennt der schwäbische Dichter den Mann mit der Armbrust wieder heraus. Er stilisiert ihn zum Outlaw und privaten Rächer, der Stauffachers Versuch, ihn für das Bündnis zu gewinnen, eine markige Absage erteilt: „Der Starke ist am mächtigsten allein.“ (Schiller 1943ff.: X, 151) Die frisch gegründete eidgenössische Republik des Stücks ist auf diese Weise von aller Verantwortung für die Ermordung Gesslers aus dem Hinterhalt freigesprochen; inmitten der Debatten um die Hinrichtung des Königs Ludwig XVI. und um den blutigen „terreur“ der französischen Revolution wenige Jahre zuvor eine elegante Lösung (Koschorke 2003: 13–17).

Denn ein Killer im Namen der Freiheit ist im Jahr 1804 keine einfache Figur mehr: Er muss in die politische Waschmaschine. Deswegen wird am Ende des Dramas noch einmal intensiv die „Reinheit“ des Mannes mit der Armbrust beschworen. Um etwas Beflecktes wieder sauber zu bekommen, braucht man ordentlich Schmutziges als Kontrast. Dafür lässt Schiller am Ende

des Dramas im 5. Akt einen anderen Attentäter, Johannes Parricida, Mörder des Königs Albrecht I., auftreten und Tell um Hilfe bitten – unter Kollegen sozusagen. Das gibt dem Meisterschützen die Gelegenheit, dem Publikum die Unterschiede zwischen dem einen und dem anderen Mord deutlich zu machen. Tell hebt seine „reinen Hände“ und verwehrt Parricida den Eintritt in sein Haus: „Laß rein die Hütte, wo die Unschuld wohnt.“ (Schiller 1943ff.: X, 272)

### 11. Eine unwiderstehliche Geschichte: Zürich 1969, Washington 1865

Wenn ein Autor die Geschichte vom Tell nacherzählt, gibt er vor allem über eines Auskunft: über sich selbst und seine eigenen dringendsten Bedürfnisse.

Tell ist nicht nur ein Held. Er ist auch ein Problem. Die Geschichte vom Tell ist so unwiderstehlich, weil ihre Hauptfigur gleichzeitig Opfer und Täter ist. Dieser Doppelcharakter der Geschichte von Tell hat schon Aegidius Tschudi im 16. Jahrhundert beunruhigt. Der Mann mit der Armbrust ist eine zwiespältige Figur; und in erstaunlich vielen Versionen seiner Geschichte kann die Gewalt, die Fürsten und Amtsleute über ihre Untertanen ausüben, nicht vollständig in die Figur des bösen Landvogts ausgelagert werden. Gessler ist von allen Protagonisten der Erzählung vom Tell die beruhigendste und am wenigsten problematische; schliesslich ist er an allem Unrecht schuld und wird am Schluss dafür mit dem Tod bestraft (Blatter/Groebner 2016: 117).

Ursprünge sind immer ein wenig unpassend, oder schief. Wer von „jahrhundertalter Tradition“ spricht, unterstellt dem oder den Autoren der alten Texte, dass sie gewusst hätten, wovon sie Ursprung werden würden. Hans Schriber kann 1470 aber nichts davon wissen, welche Karriere seiner kurzen Episode im Urkundenbuch noch bevorsteht. Wilhelm Tell als Ursprung und Anfang muss deswegen seit seinem ersten Auftauchen im *Weissen Buch von Sarnen* laufend aufdatiert und verbessert werden, repariert und neu zum Leben erweckt werden (Blatter/Groebner 2016: 121).

Damit eine Ursprungsgeschichte funktionsfähig bleiben kann, muss sie flexibel und beweglich sein. Der Ursprung ist eben kein stabiler Ort weit unten, tief in der Vergangenheit. Damit die Erzählung vom Ursprung funktioniert, muss sie dauernd neu passend gemacht werden. Dieser Umbau, die unablässige Bearbeitung, ist das wirklich Historische an Wilhelm Tell. Denn wenn es ums Erzählen geht, sind Fakten und Fiktionen keine Gegensätze, sondern ein Verschiebebahnhof (Blatter/Groebner: 127). Die authentische Urzeit – der Ur-Sprung, könnte man sagen – ist jeweils genau dort, wo Tell gerade zur Armbrust greift. Dieses wahre Mittelalter kann offensichtlich immer wieder neu re-installiert werden – vom 15. und 16. Jahrhundert bis in die Zeitalter der



Eisenbahnen, Flugzeuge und Maschinenpistolen (Blatter/Groebner 2016: 15). Max Frisch hat in seinem *Wilhelm Tell für die Schule* auf eine besondere Eigenschaft der Tell-Erzählungen hingewiesen: ihre Wiederholbarkeit.

Nicht zu Unrecht, wenn auch zur allgemeinen Empörung, haben die palästinensischen Attentäter, die in Zürich am 18. Februar 1969 aus dem Hinterhalt ein startendes El-Al-Flugzeug beschossen, sich auf Wilhelm Tell berufen. Die Vogt-Tötung bei Küssnacht, wie die schweizerischen Chroniken sie darstellen, entspricht den Methoden der „El-Fatah“. (Frisch 1971: 94)

Tell ist, neben vielem anderen, eben auch ein Terrorist aus dem Mittelalter. Erzählen klingt wie eine freundliche Tätigkeit. Aber Erzählen – und das macht die Geschichte vom Tell unübersehbar – schließt die Lizenz zum Töten ein (Blatter/Groebner 2016: 127). Töten wortwörtlich gemeint.

Zum Beispiel der Schauspieler John Wilkes Booth. Am 15. April 1865 besucht der amtierende Präsident der Vereinigten Staaten von Nordamerika ein Theater. Booth dringt in die Loge des Präsidenten ein und feuert einen tödlichen Schuss auf den Kopf des Präsidenten ab. Seine Rechtfertigung? Einige Tage nach dem Attentat, auf der Flucht, notiert er in sein Tagebuch: „For doing what Brutus was honored for and what made Tell a Hero.“ (Kauffmann 2004: 292)

Jeder, der sich auf die Geschichte vom Tell beruft – von Sarnen bis Paris, von Weimar bis Washington, Manila und in den ungemütlich nahen Nahen Osten – kann sich mit ihrer Hilfe in einen freien Bauern aus dem Mittelalter verwandeln. Und zwar in einen, der am Schluss gewinnen wird. Wer vorgibt, mit der Stimme des Mannes mit der Armbrust zu sprechen, verwandelt sich damit in das unschuldige Opfer von Unterdrückung. Und gleichzeitig in den tapferen Rächer, der den Abzug drücken darf – vollautomatisch. Kein Wunder, dass diese mittelalterliche Erfindung zum Exportschlager geworden ist (Blatter/Groebner 2016: 127).

### Bibliographie

- Attar (2008): Farid ud-Din Attar: Die Konferenz der Vögel. Übers. v. Katja Föllmer. Wiesbaden: Marixverlag.
- Bergier (2012): Jean-François Bergier: Wilhelm Tell. Realität und Mythos. Zürich: Römerhof.
- Berchtold (2004): Alfred Berchtold: Guillaume Tell. Résistant et citoyen du monde. Carouge-Genève: Zoé.

- Blatter/Groebner (2016): Michael Blatter u. Valentin Groebner: Wilhelm Tell. Import – Export. Ein Held unterwegs. Baden: Hier und Jetzt.
- Broedel (2003): Hans Peter Broedel: The „Malleus Maleficarum“ and the Construction of Witchcraft. Manchester: Manchester University Press.
- Colledge (1987): James J. Colledge: Ships of the Royal Navy. The complete record of all fighting ships of the Royal Navy from the fifteenth century to the present. London: Greenhill Books.
- de Boor (1947): Helmut de Boor: Die nordischen, englischen und deutschen Darstellungen des Apfelschussmotivs. In: Das Weisse Buch von Sarnen. Hg. v. Hans Georg Wirz u. Helmut de Boor. Aarau: Sauerländer (Quellenwerk zur Entstehung der schweizerischen Eidgenossenschaft. Abt. III, Bd. 1), S. 3–55.
- Fankhauser (2015): Andreas Fankhauser: Tellgau. In: Historisches Lexikon der Schweiz. (URL: <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D8644.php>; zuletzt aufgerufen am 17. November 2017)
- Fenner (1926/1973): Martin Fenner: Die Bedeutung der Tellfigur im 17. und frühen 18. Jahrhundert. In: Der Geschichtsfreund 27/74, S. 33–84.
- Frisch (1971): Max Frisch: Wilhelm Tell für die Schule. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Gasser (1986): Helmi Gasser: Die Kunstdenkmäler des Kantons Uri. Bd. II: Die Seegemeinden. Kunstdenkmäler der Schweiz. Bern: Gesellschaft für schweizerische Kunstgeschichte.
- Gruber (1963): Eugen Gruber: Einleitung. In: Petermann Etterlin: Kronica von der löblichen Eydtgnoschaft, jr harkommen und sust seltzam stritten und geschichten. Hg. v. Eugen Gruber. Aarau: Sauerländer (Quellenwerk zur Entstehung der schweizerischen Eidgenossenschaft. Abt. III, Bd. 3), S. 9–43.
- Hodel (2012): Tobias Hodel: Mord. Ein toter König und unzählige Geschichten. In: Königsfelden. Königsmord, Kloster, Klinik. Hg. v. Claudia Modellmog u. Simon Teuscher. Baden: Hier und Jetzt, S. 12–48.
- Holenstein (2004): André Holenstein: Der Bauernkrieg von 1653. In: Bauern, Untertanen und „Rebellen“. Hg. v. Jonas Römer. Zürich: Orell Füssli, S. 28–85.
- Jensen (1968): Merill Jensen: The Founding of a Nation: A History of the American Revolution, 1763–1776. London u. New York: Oxford University Press.
- Jurt (2014): Joseph Jurt: Sprache, Literatur und nationale Identität. Die Debatten über das Universelle und das Partikuläre in Frankreich und Deutschland. Berlin u. Boston: Walter de Gruyter.
- Kauffmann (2004): Michael W. Kauffmann: American Brutus. John Wilkes Booth and the Lincoln Conspiracies. New York: Random House.

- Koschorke (2003): Albrecht Koschorke: Brüderbund und Bann. Das Drama der politischen Inklusion in Schillers „Tell“. In: Das Politische. Figurenlehren des sozialen Körpers nach der Romantik. Hg. v. Uwe Hebekus (u. a.). München: Wilhelm Fink, S. 106–122. (URL: [www.goethezeitportal.de/db/wiss/schiller/tell/tell-koschorke.pdf](http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/schiller/tell/tell-koschorke.pdf); zuletzt aufgerufen am 10. Oktober 2017).
- Kramer (2000): Heinrich Kramer (Instittitoris): Der Hexenhammer / Malleus Maleficarum. Hg. v. Günther Jerouschek u. Wolfgang Behringer. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Leber (2014): Manfred Leber: Wilhelm Tell: deutscher Klassiker, Schweizer Nationalmythos, Entmythisierung bei Max Frisch. In: Neun plus eins. Literarische Beziehungen zwischen Deutschland und seinen Nachbarn. Hg. v. Ralf Bogner u. Manfred Leber. Saarbrücken: Universaar, S. 109–140.
- Lerner (2012): March H. Lerner: William Tell's Atlantic Travels in the Revolutionary Era. In: Studies in Eighteenth-Century Culture 41, S. 85–114.
- Marchal (2006): Guy P. Marchal: Schweizer Gebrauchsgeschichte. Geschichtsbilder, Mythenbildung und nationale Identität. Basel: Schwabe.
- Morerod/Näf (2010): Jean-Daniel Morerod u. Anton Näf: Guillaume Tell et la Libération des Suisses. Neuenburg: Société d'histoire de la Suisse romande.
- Sablonier (2008): Roger Sablonier: Gründungszeit ohne Eidgenossen. Politik und Gesellschaft in der Innerschweiz um 1300. Baden: Hier und Jetzt.
- Saxo Grammaticus (2006): Gesta Danorum / Danmarkshistorien. Hg. v. Karsten Friis-Jensen. Dänische Übers. v. Peter Zeeberg. Kopenhagen: Det Danske Sprog- og Litteraturselskab.
- Schiller (1943ff.): Schillers Werke. Nationalausgabe. Hg. im Auftrag der Stiftung Weimarer Klassik und des Schiller-Nationalmuseums Marbach v. Norbert Oellers. Weimar: Hermann Böhlau Nachf. 1943ff.
- Schmidt (1998): Inken Schmidt: Wilhelm Tell in der politischen Kultur der alten Eidgenossenschaft in der frühen Neuzeit. Schriftliche Hausarbeit zur Erlangung des Grades einer Magistra Artium. Kiel.
- Simon-Muscheid (1995): Katharina Simon-Muscheid: Schweizergelb und „Judasfarbe“. In: Zeitschrift für historische Forschung 22, S. 317–334.
- Schmid-Keeling: Regula Schmid-Keeling: Beschreibung. Sarnen, Staatsarchiv Obwalden, sig. A.02.CHR.003. In: e-codices. (URL: [www.e-codices.ch/de/description/staow/A02CHR003](http://www.e-codices.ch/de/description/staow/A02CHR003); zuletzt aufgerufen am 7. November 2017).
- StAOW A.02.CHR.0003: Staatsarchiv des Kantons Obwalden. Das Weisse Buch von Sarnen. (URL: [www.e-codices.ch/de/staow/A02CHR0003](http://www.e-codices.ch/de/staow/A02CHR0003); zuletzt aufgerufen am 7. November 2017).

- Stettler (1979): Bernhard Stettler: Geschichtsschreibung im Dialog. Bemerkungen zur Ausbildung der eidgenössischen Befreiungstradition. In: Schweizerische Zeitschrift für Geschichte 29, S. 556–574.
- Stettler (1980): Bernhard Stettler: Einleitung. In: Aegidius Tschudi: *Chronicon Helveticum*. Hg. v. Peter Stadler u. Bernhard Stettler. Bern: Allgemeine Geschichtsforschende Gesellschaft der Schweiz (Quellen zur Schweizer Geschichte, Neue Folge, 1. Abt.: Chroniken, Bd. VII /3), S. 7–128.
- Stettler (2001): Bernhard Stettler: Tschudi-Vademecum. Annäherungen an Aegidius Tschudi und sein „*Chronicon Helveticum*“. Basel: Kommission Krebs. (Quellen zur Schweizer Geschichte ; Neue Folge, Abt. 1, Bd. VII)
- Stettler (2004): Bernhard Stettler: Die Eidgenossenschaft im 15. Jahrhundert. Die Suche nach einem gemeinsamen Nenner. Zürich: Markus Widmer-Dean.
- Suter (1997): Andreas Suter: Der schweizerische Bauernkrieg von 1653. Politische Sozialgeschichte – Sozialgeschichte eines politischen Ereignisses. Tübingen: Bibliotheca-Academia.
- Tschudi (ca. 1560): Aegidius Tschudi: Urschrift der Schweizerchronik zum Jahr 1307. Zentralbibliothek Zürich, Ms. A 58.
- Utz (1984): Peter Utz: Die ausgehöhlte Gasse. Stationen der Wirkungsgeschichte von Schillers „*Wilhelm Tell*“. Königstein/Ts.: Athenäum. (Hochschulschriften Literaturwissenschaft, Bd. 60)
- Vonarburg-Züllig (2009): Maya Vonarburg-Züllig: Melchior Russ – Cronika. Eine Luzerner Chronik aus der Zeit um 1482. Zürich: Chronos.
- Wanner (2000): Konrad Wanner: Schreiber, Chronisten und Frühhumanisten in der Luzerner Stadtkanzlei des 15. Jahrhunderts. In: Jahrbuch der historischen Gesellschaft Luzern 18, S. 2–44.
- Wirz (1947): Hans Georg Wirz: Das Weisse Buch von Sarnen im Spiegel der Forschung. In: *Das Weisse Buch von Sarnen*. Bearb. v. Hans Georg Wirz. Aarau: Sauerländer (Quellenwerk zur Entstehung der Eidgenossenschaft, Abt. 3: Chroniken, Bd. I), S. XI–XLVIII.



## Schillers klassisches Werk: Geschichtsdramen oder Tragödien?

*Manfred Leber*

In den Jahren 1800 und 1801 kommt Friedrich Schiller relativ kurz hintereinander mit drei Werken heraus, die zu den Klassikern der deutschen Literatur zählen und bei denen sich die Frage stellt, inwiefern es Geschichtsdramen und inwiefern es Tragödien sind. Zunächst können *Wallenstein*, *Maria Stuart* und *Die Jungfrau von Orleans* – dies sind die drei Werke, um die es hier geht – als Geschichtsdramen gesehen werden. Denn mit dem kaiserlichen Feldherrn des Dreißigjährigen Kriegs, der schottischen Königin aus der Zeit der britischen Konfessions- und Machtkämpfe und dem lothringischen Landmädchen, das im Hundertjährigen Krieg eine überraschende Wende herbeiführte, setzen diese drei Werke legendäre Figuren und dramatische Ereignisse der europäischen Geschichte in Szene. Wie Schiller dabei das historisch Überlieferte dichterisch gestaltet, wird zu untersuchen sein. Gleichzeitig können die drei Werke im engeren Sinn des Wortes als Tragödien betrachtet werden, insofern sich hier das Historische auf etablierte Muster dieser literarischen Gattung untersuchen lässt. Auch dies wird zu zeigen sein, womit für die Frage, wie das Verhältnis von Dichterischem und Historischem hier zu sehen sein könnte, schon ein erster Schritt getan ist. Offensichtlich ist der Blickwinkel, unter dem Schiller Geschichte dramatisch vergegenwärtigt und deutet, der der Tragödie. Des Weiteren kann festgehalten werden, dass er sich damit einem Verfahren verpflichtet zeigt, das in bester poetischer und philosophischer Tradition steht. Denn von Anfang an versteht sich die Tragödie nicht nur als dichterische Königsdisziplin, sondern auch als besondere Form der Geschichtspräsentation. Bei Aristoteles, der ein Jahrhundert nach der Blütezeit der Gattung mit seiner *Poetik* nicht nur die früheste, sondern auch die folgenreichste Tragödientheorie geschrieben hat, heißt es unmissverständlich: „Bei der Tragödie halten sich die Dichter an die Namen von Personen, die wirklich gelebt haben“ (Aristoteles 2014: 31. – Zu Schillers Auseinandersetzung mit der *Poetik* des Aristoteles siehe Reinhardt 1976, insb. 282ff. Dass für die attische Tragödie wie auch für deren klassische Theorie bei Aristoteles die in den Tragödien bearbeiteten mythischen Stoffe Geschichten der eigenen Geschichte waren, wird in diesem Beitrag allerdings ebenso wenig gesehen wie in einer neueren Arbeit, die *Wallenstein* von der *Poetik* des Aristoteles her zu erschließen versucht: Dörr 2006).

Nach dem Verständnis ihrer Zeit ist die ursprüngliche Tragödie also eine Vergegenwärtigung von Überlieferungen der eigenen Geschichte. Als solche grenzt Aristoteles sie im neunten Kapitel seiner *Poetik* von der Geschichtsschreibung ab. Hierzu führt er aus,

daß es nicht Aufgabe des Dichters ist mitzuteilen, was wirklich geschehen ist, sondern vielmehr, was geschehen könnte, d. h. das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche. Denn der Geschichtsschreiber und der Dichter unterscheiden sich nicht dadurch voneinander, daß sich der eine in Versen und der andere in Prosa mitteilt – man könnte ja auch das Werk Herodots in Verse kleiden, und es wäre in Versen um nichts weniger ein Geschichtswerk als ohne Verse – ; sie unterscheiden sich vielmehr dadurch, daß der eine das wirklich Geschehene mitteilt, der andere, was geschehen könnte. Daher ist Dichtung etwas Philosophischeres und Ernsthafteres als Geschichtsschreibung; denn die Dichtung teilt mehr das Allgemeine, die Geschichtsschreibung hingegen das Besondere mit. Das Allgemeine besteht darin, daß ein Mensch von bestimmter Beschaffenheit nach der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit bestimmte Dinge sagt oder tut – eben hierauf zielt die Dichtung, obwohl sie den Personen Eigennamen gibt.“ (Aristoteles 2014: 29f.)

Damit ist gesagt, dass in der Tragödie als Dichtung, obgleich sie von historischen Personen handelt, die präsentierte Handlung mit der historischen Überlieferung nicht in jeder Hinsicht übereinstimmen muss: „Demzufolge muß man nicht unbedingt bestrebt sein, sich an die überlieferten Stoffe, auf denen die Tragödien beruhen, zu halten.“ (Aristoteles 2014: 31) Diese Überlieferungen können also dahingehend verändert werden, wie wir unter Einbeziehung des zuvor Zitierten folgern können, dass die freiere Geschichtsdarstellung der Tragödie im Gegensatz zu der der Geschichtsschreibung über sich hinaus auf Allgemeines verweist: auf Übergeschichtliches wie die Natur menschlichen Verhaltens und Handelns abhängig vom jeweiligen Charakter, womit dann auch ein erhellendes Licht auf die eigene Zeitgeschichte möglich werden kann.

Geschichtliches musterhaft so zur Darstellung zu bringen, dass darin auch die Geschichte der eigenen Zeit transparent und verstehbar wird, bietet sich in besonderer Weise an, wenn Zeitgeschichte als tragisch erfahren wird. Dies, so die zentrale These dieses Beitrags, ist der Fall Schillers, dem sich als Dichter wie als Historiker die Frage gestellt haben dürfte, wo das begonnen hat, was sich in den umwälzenden Ereignissen seiner Zeit – die Französische Revolution, Napoleon Bonapartes Griff nach der Macht, dessen Eroberungskriege – zur weltgeschichtlichen Katastrophe zuspitzte. Die Antwort sind die drei

Tragödien, die hier zur Debatte stehen und deren historische Stoffe Schiller einer makroepochalen Wendezeit entnommen hat: vom ausgehenden Mittelalter des 15. Jahrhunderts, so im Fall von *Die Jungfrau von Orleans*, zur Frühen Neuzeit des 16. und 17. Jahrhunderts, so im Fall von *Maria Stuart* und von *Wallenstein*. Es ist eine Antwort, die den Aufbruch in die Neuzeit, in Schillers Begrifflichkeit „die Moderne“, als tragisch beurteilt und damit implizit auch eine Trendwende hin zu einer besseren Moderne anmahnt. Die Plausibilität dieser These wird in dem Maße illustriert werden können, in dem es gelingt, die Darstellung der historischen Handlung besagter drei Stücke in einem doppeltem Bezug aufzuzeigen: zum einen im Rekurs auf Aspekte der klassischen Tragödie, zum anderen als Präfiguration der zeitgenössischen Gegenwart Schillers, in der dann das, was präfiguriert wird, in einer Art geschichtsphilosophischer Tiefendimension zur Anschauung kommt.

### 1. *Wallenstein. Ein dramatisches Gedicht*

Ich beginne mit *Wallenstein*, welches Werk nicht nur am Beginn der Reihe der drei Geschichtstragödien von Schillers klassischer Phase steht, sondern im Prolog bereits selbst explizit einen Zusammenhang herstellt zwischen der Zeitgeschichte von Dichter und Publikum einerseits und der Darstellung der historischen Handlung andererseits:

Und jetzt an des Jahrhunderts erstem Ende,  
Wo selbst die Wirklichkeit zur Dichtung wird,  
Wo wir den Kampf gewaltiger Naturen  
Um ein bedeutend Ziel vor Augen sehn,  
Und um der Menschheit große Gegenstände  
Um Herrschaft und um Freiheit wird gerungen,  
Jetzt darf die Kunst auf ihrer Schattenbühne  
Auch höheren Flug versuchen, ja sie muß,  
Soll nicht des Lebens Bühne sie beschämen.

Zerfallen sehen wir in diesen Tagen  
Die alte feste Form, die einst vor hundert  
Und fünfzig Jahren ein willkommener Friede  
Europens Reichen gab, die teure Frucht  
Von dreißig jammervollen Kriegsjahren.  
Noch einmal laßt des Dichters Phantasie



Die düstre Zeit an euch vorüberführen,  
 Und blicket froher in die Gegenwart  
 Und in der Zukunft hoffnungsreiche Ferne. (W 15)

Offensichtlich sieht Schiller seine Gegenwart am Scheideweg: entweder ein spätes, aber doch noch gutes Ende der erschütternden Revolutionserfahrung, was die Analogie zum späten, aber doch noch guten Ende des Dreißigjährigen Kriegs im Westfälischen Frieden wäre, oder aber in dem, was sich historisch zunächst durchsetzen sollte: die Perpetuierung der Revolution durch den, wenn man so will, kriegerischen Revolutionsexport Napoleons. Vor allem auf ihn dürfte mit der Rede vom „Kampf gewaltiger Naturen“ angespielt sein. Er, der ambitionierte und erfolgreiche Revolutionsgeneral, der in Frankreich bereits die Hände auch nach politischer Führung und der letztlichlichen Alleinherrschaft ausstreckt, ist es, vor dem Schiller sein zeitgenössisches Publikum mit dem *Wallenstein* warnt, wie ich bereits in meiner vorangegangenen Arbeit zu diesem Werk zeigte (Leber 2017: 116f.). Damit habe ich an eine Forschungsrichtung angeknüpft, die heute zu Unrecht in Vergessenheit geraten ist und an die erst 2009 von Walter Müller-Seidel in seiner Monographie *Friedrich Schiller und die Politik* wieder erinnert wurde. So heißt es bereits in den dreißiger Jahren des vorigen Jahrhunderts bei Kurt May: „Wallenstein um 1800 geedeutet, ist [...] Vergangenheit und Gegenwart ineins, und der Sturz des Feldherrn sagt damit auch das Ende des Kaisers voraus“ (zitiert nach Müller-Seidel 2009: 247).

Wie eng Schiller im *Wallenstein* das Netz der Anspielungen nicht nur auf die Zeitgeschichte, sondern auch auf die Tragödie knüpft, womit nicht zuletzt die Zeitgeschichte unter den Verstehenshorizont dieser Gattung gerät, macht bereits die Kurzvorstellung der Titelfigur im Prolog deutlich:

Ihr kennt ihn – den Schöpfer kühner Heere,  
 Des Lagers Abgott und der Länder Geißel,  
 Die Stütze und den Schrecken seines Kaisers,  
 Des Glückes abenteuerlichen Sohn,  
 Der von der Zeiten Gunsten empor getragen,  
 Der Ehre höchste Staffeln rasch erstieg,  
 Und ungesättigt immer weiter strebend,  
 Der unbezähmten Ehrsucht Opfer fiel. (W 15f.)

Nach der Feststellung „Ihr kennt ihn“ fasst der Sprecher des Prologs knapp zusammen, was man beim gebildeten Theaterpublikum zur Zeit Schillers an Geschichtskennntnis voraussetzen kann: Der durch glückliche Umstände und

kluge Wirtschaft zu beträchtlichem Reichtum gekommene Wallenstein hat seinem Kaiser zunächst aus eigener Tasche ein Heer von nie da gewesener Größe ausgehoben. Mit dem Eintreiben seiner berüchtigten Kontributionszahlungen in den von ihm besetzten Gebieten beschaffte er sich dann wieder, was er investiert hatte, und ließ dabei auch seine Soldaten für die Verhältnisse der Zeit recht gut leben. So wurde er „Des Lagers Abgott und der Länder Geißel“. In gewisser Weise lässt sich das aber auch von Napoleon (zur Zeit da Schiller den *Wallenstein* schreibt, noch Bonaparte) sagen. Seine Soldaten verehren und lieben ihn, die Länder, die er mit Krieg überzieht, begegnen ihm mit Furcht und Hass – zumindest zum Teil; andere versuchen sich mit ihm zu arrangieren, sehen in ihm sogar den Garanten einer zukünftigen großeuropäischen Friedensordnung, was in vergleichbarer Weise aber auch wiederum von Wallenstein gesagt werden kann.

Was die Charakterisierung „Stütze und Schrecken seines Kaisers“ betrifft: Wallenstein war die Stütze seines Kaisers, solange er das Heer in absoluter Vasallentreue im Namen des Kaisers führte, was bis zu seiner Abberufung auf dem Kurfürstentag zu Regensburg der Fall war. Er wurde zu dessen Schrecken, als er nach seiner Rückberufung kaiserliche Befehle ignorierte und eigene Wege ging bis hin zu eigenen Verhandlungen mit dem Feind, was den Kaiser und seinen Hof alarmierte. – Auch der selbstbewusste Revolutionsgeneral Bonaparte führt zu der Zeit, da Schiller an seinem *Wallenstein* schreibt, eigenständig Verhandlungen und düpiert damit das in Paris herrschende Direktorium.

„Der Ehre höchste Staffeln“ ersteigt Bonaparte rasch nicht anders als es Wallenstein tat. Kennzeichnend für beide ist der kometenhafte Aufstieg im und durch das Heer. Und beiden liegt es fern, in der militärischen Karriere auch schon das Ende des Erreichbaren zu sehen. Wallenstein, wie von Schiller dargestellt, will sich mit den Schweden gegen seinen Kaiser verbinden, Böhmen aus der habsburgischen Herrschaft herauslösen und selbst König von Böhmen werden. Bonaparte setzt sich per Staatsstreich als erster Konsul faktisch als Alleinherrscher an die Spitze des Staates. Dies wird dann allerdings erst 1799 sein und damit ein Jahr nach der Uraufführung vom hier zitierten *Prolog* und *Wallensteins Lager*. Ich denke, man kann Schiller attestieren, in etwa vorausgesehen zu haben, wonach dem unheimlichen Zeitgenossen der Sinn gestanden hat.

Für Bonaparte sollte es dann noch dauern, bis er, mit Schiller zu reden, „Der unbezähmten Ehrsucht Opfer fiel“. Zwischenzeitlich wird er als Höhepunkt seiner erstaunlichen Laufbahn Ende 1804 noch per Plebiszit zum Kaiser gewählt und präsentiert sich ab jetzt, wie sich das für einen richtigen Kaiser gehört, nur noch mit seinem Vornamen: Napoleon. Vieles deutet darauf hin, dass Schiller diese markante historische Person seiner Zeit schon früh wie

seinen Wallenstein und wohl auch nicht zu Unrecht als Figur einer Hybris-Tragödie gesehen hat. Eben dies ist es, was anklingt, wenn es auf Napoleon wie Wallenstein beziehbar heißt: „Und ungesättigt immer weiter strebend, / Der unbezähmten Ehrsucht Opfer fiel“. Wir haben hier die Beschreibung eines tragischen Helden, der in seiner Verblendung menschliches Maß und Ziel aus den Augen verliert, und dem in seinem Ungestüm nicht nur ein atemberaubender Aufstieg gelingt, sondern damit auch schon seinem früher oder später zu erwartenden Fall entgegen stürmt.

Ein Unterschied zwischen Napoleon und Wallenstein in der Darstellung Schillers kann darin gesehen werden, dass Napoleon, aufgestiegen aus bürgerlichen Verhältnissen, keine Skrupel kannte, sich per Staatsstreich an die Spitze des Staates zu setzen, während die Schillersche Präfiguration, die in ihrer Eigenschaft als Herzog noch ganz in den Macht- und Treueverhältnissen des alten Herrschaftssystems verwurzelt war, bekanntlich zögerte, mit dem Kaiser des Heiligen Römischen Reichs zu brechen und mithin auch mit der seit alters bestehenden Weltordnung, die durch diesen präsentiert wird:

Und was ist dein Beginnen? Hast du dir's  
Auch redlich selbst bekannt? Du willst die Macht,  
Die ruhig, sicher thronende erschüttern,  
Die in verjährt geheiligtem Besitz,  
In der Gewohnheit festgegründet ruht,  
Die an der Völker frommen Kinderglauben  
Mit tausend zähen Wurzeln sich befestigt. (W 161)

Napoleon kann von daher als vorläufiger Kulminationspunkt einer Entwicklung gesehen werden, die bei Wallenstein erst zögerlich begonnen hat.

Bereits in meinen vorangegangenen Arbeiten zu *Wallenstein* habe ich gezeigt, dass im Protagonisten von Schillers *opus magnum* nicht nur die Tragödie eines ehrgeizigen frühneuzeitlichen Feldherrn zu sehen ist, sondern auch die einer ganzen Epoche. Gemeint ist die Epoche, die Schiller als die Moderne bezeichnet und die nach heutiger Begrifflichkeit die Frühe Neuzeit vom Ende des Mittelalters bis zur Französischen Revolution ist. Skrupellose Selbstsucht anstelle der alten Treuebindungen, wie sie in den oberen Schichten der mittelalterlichen Lehensgesellschaft hochgehalten wurden, ist hier ubiquitär geworden: im Lager, wo jeder seinen persönlichen Vorteil sucht, deutlicher noch als beim Feldherrn selbst, der vor der allgemeinen Erwartung, dass er mit dem Kaiser brechen würde, noch zurückschreckt. Das Fatale ist, dass jede Seite ihrem Gegenüber Anderes vormacht, als sie letztlich halten kann. Wallenstein erscheint dem Lager als der, der im Gegensatz zum Kaiser verlässlich für das

kaiserliche Heer sorgt, diesem auch Freiheiten zugesteht, solange nur seine Befehle nicht hinterfragt werden. Das Söldnerheer andererseits, und zwar von den einfachen Soldaten im Lager bis hin zu den Chefs der Regimenter, die Wallenstein in sein Quartier in Pilsen bestellt hat, stellt sich diesem als treu ergeben dar. Dies hat solange Bestand, wie es danach aussieht, dass sie alle von der Fortune und Großzügigkeit des Feldherrn profitieren. Sie lassen ihn dann aber in weiten Teilen im Stich, nachdem sein Stellvertreter Generalleutnant Octavio Piccolomini hinter seinem Rücken den Regimentsführern klar gemacht hat, dass Wallenstein von langer Hand vorbereitet abgesetzt und er, Piccolomini, zu seinem Nachfolger bestellt ist, sowie überhaupt an seinem vormaligen Chef kein gutes Haar lässt. (Hierzu wie zum Folgenden siehe bereits Leber 2013 und 2017.)

Zur Ehrenrettung der Moderne in Schillers *Wallenstein* lässt sich aber auch feststellen, dass nicht *nur* Selbstsucht an die Stelle der alten persönlichen Treuebindungen zwischen Führung und Gefolgschaft in den oberen Rängen der alten Lehensgesellschaft getreten ist, sondern sich zumindest partiell auch eine neue Form der Treue herausgebildet hat: die von persönlichen Treuebindungen abstrahierende Staatstreue. Ihre Repräsentanten im *Wallenstein* sind die beiden Piccolomini, nach denen der Mittelteil der Wallenstein-Trilogie benannt ist. Zunächst ist wieder Octavio Piccolomini zu nennen, vom Stand her Graf, der von seinem Sohn Max Treue zum Kaiser einfordert, „Das Herz mag dazu sprechen, was es will“ (W 144). Ideologisch zeichnet sich hier bereits der zukünftige Absolutismus mit seiner eher abstrakt unpersönlichen Verpflichtung ausschließlich auf die oberste Instanz ab: auf die mit dem Staat in eins zu sehende Krone. Dem entgegen versucht Wallenstein, sich seinen jungen Offizier und Freund Max mit einer Argumentation verpflichtet zu halten, die auf das Treueverständnis der alten Lehensgesellschaft zurückverweist:

Wenn ich am Kaiser unrecht handle, ist's  
Mein Unrecht, nicht das deinige. Gehörst  
Du dir? Bist du dein eigener Gebieter,  
Stehst frei da in der Welt wie ich, daß du  
Der Täter deiner Taten könntest sein?  
Auf mich bist du gepflanzt, ich bin dein Kaiser,  
Mir angehören, mir gehorchen, *das*  
Ist deine Ehre, dein Naturgesetz.  
[...]  
Mit leichter Schuld geh'st du in diesen Streit,  
Dich wird die Welt nicht tadeln, sie wird's loben,  
Daß dir der Freund das meiste hat gegolten. (W 231)

Auffällig ist hier zunächst die für moderne Begriffe eigenartige Verschränkung von *Gehorsamspflicht* und Freundschaft. Genau dies aber ist Merkmal der Treueverhältnisse in den oberen Rängen der Lehenspyramide, und zwar von der jeweils unteren Stufe der pyramidalen Ordnung her gesehen. Von oben gesehen entspricht ihm die Verschränkung von *Befehlsgewalt* und Freundschaft. Diesem Junktim nur in der ersten Komponente entsprochen zu haben, ist das, was Wallenstein kurz davor *seinem* Herrn, dem Kaiser, vorgeworfen und Max gegenüber als Begründung für seinen Bruch mit ihm angeführt hat: „Er war mein strenger Herr nur, nicht mein Freund,/Nicht meiner Treu vertraute sich der Kaiser“ (W 229). Was er damit anspricht: Der Kaiser hätte ihn, seinen treuen Vasallen, auf dem Reichstag in Regensburg nicht fallen lassen dürfen, sondern sich in der Auseinandersetzung mit den Kurfürsten, die dies erzwangen, Wallensteins militärischer Macht anvertrauen müssen. In diesem Sinne hatte er schon Questenbergs Einwand „Euer Gnaden weiß,/Wie sehr auf jenem unglücksvollen Reichstag/Die Freiheit ihm gemangelt“ beantwortet: „Ich *hatte*, was ihm Freiheit schaffen konnte [gemeint ist das weit und breit größte Heer].“ (W 96)

Doch zurück zu Wallensteins Versuch, Max zu halten: Für moderne Begriffe ist hier des Weiteren die Argumentation seltsam, dass nur er, also Wallenstein, dem Kaiser untreu werden könne, während das Max nicht weiter zu kümmern brauche, da für ihn vorrangig das Treuegebot gegenüber ihm, Wallenstein, zähle. Auch dies ist im Sinne des Rechts der alten Lehensgesellschaft gesprochen, wo im Falle eines Konflikts zwischen Krone und Kronvasallem der Aftervasall in der Tat nicht der Krone verpflichtet war. Das Treueverhältnis des Nachgeordneten bestand ausschließlich zum unmittelbar Übergeordneten. Schließlich kann ja auch nur hier von einer persönlichen Bindung ausgegangen werden, wie sie für die Treueverhältnisse der mittelalterlichen Lehensgesellschaft essenziell ist. Und genau darauf, dass in diesem System für den Nachgeordneten nur der unmittelbar Übergeordnete maßgeblich ist und nicht etwa die Stufe darüber, hebt Wallenstein ab, wenn er Max klarzumachen versucht, dass er, Wallenstein, für ihn, Max, der Kaiser sei.

Der junge Piccolomini aber entscheidet sich schweren Herzens, nicht weiter Wallenstein, der als Generalissimus nicht nur sein direkter Vorgesetzter, sondern ihm von klein auf auch väterlicher Freund gewesen ist, die Treue zu halten, sondern der Instanz, die beiden übergeordnet ist: also dem, der objektiv der Kaiser ist. An ihn sieht er sich durch „Eid“ und „Pflicht“ (W 230) gebunden, auch wenn er sich ihm nicht innerlich verbunden fühlt, wie das im Verhältnis zu Wallenstein immer noch der Fall ist. Es ist eine Entscheidung im Sinne seines Vaters und damit auch im Sinne des zukünftigen Absolutismus, wie er

sich dann in der Tat auch nach dem Ende des Dreißigjährigen Kriegs herausbilden soll. Es ist eine Entscheidung, die auch von seiner geliebten Thekla mitgetragen wird, tragischerweise aber auch eine Entscheidung gegen die Realisierung ihrer Liebe füreinander. Da Max von dieser Liebe zu Wallensteins Tochter aber ebenso wenig abstrahieren kann wie von seiner persönlichen Bindung zu diesem selbst, ist er verzweifelt und stürzt sich in seiner inneren Zerrissenheit in einen aussichtslosen Kampf gegen eine schwedische Übermacht. Thekla folgt ihm ins Grab, nachdem sie sich zuvor noch von einem schwedischen Offizier die genauen Umstände seines Todes hat schildern lassen. Hier ist die Liebe Opfer eines historischen Umbruchs im Wertesystem geworden: von der personenbezogenen Vasallentreue zur Staatstreue, bei der wie von Octavio hervorgehoben die Stimme des Herzens nichts (mehr) zählt (siehe bereits oben).

Max Piccolomini und Thekla, die er liebt, sind Figuren, die Schiller frei erfunden hat, und Octavio Piccolomini eine Figur, die er umgedeutet hat. Dem historischen geheimen Informanten des Kaisers in Wallensteins unmittelbarer Umgebung, bei dem selbststüchtiges Inkriminieren des Feldherrn kaum in Abrede gestellt werden kann (hierzu etwa Mortimer 2012: 261ff.), hat er einen neuen Charakter gegeben: den des unbestechlichen preußischen Staatsdieners als Inbegriff des Ideals der Staatstreue, die hier bereits am Horizont der historischen Entwicklung erscheint. „Immerhin verhält es sich auch bei den Tragödien so, daß in einigen nur ein oder zwei Namen zu den bekannten gehören, während die übrigen erfunden sind“, schreibt Aristoteles in seiner Poetik (Aristoteles: 2012: 31). Die beiden Piccolomini sind zwei Figuren von herausgehobener Bedeutung, die Schiller zu den geschichtlichen Figuren hinzugedichtet hat (was so, wie er im Stück dargestellt ist, auch für Octavio Piccolomini gilt). Diese dichterische Ergänzung war notwendig, um zu indizieren, worum es im *Wallenstein* im Letzten geht: um den Aufweis eines historischen Umbruchs auch im Wertesystem, was in Form der Dichtung sicherlich besser veranschaulicht werden kann als durch herkömmliche Geschichtschreibung – ein weiteres Argument, dass das aristotelische Diktum, die Dichtung sei philosophischer und ernsthafter als die Geschichtschreibung in der Tat seine Berechtigung haben kann.

## 2. Maria Stuart. Ein Trauerspiel

„Eines aber darf als sicher gelten: daß es zum Dramenstil Schillers gehört, Zeitgeschichte im Geschichtsdrama zu verstecken“ (Müller-Seidel 2009: 248). Diese Beobachtung der neueren Schiller-Forschung ist vor dem Hintergrund der hier vorgelegten Ausführungen zu *Wallenstein* nur insoweit zu hinterfragen, als

diskutiert werden kann, ob Schiller die Bezüge zur eigenen Zeitgeschichte wirklich ‚versteckt‘ hat. Konnte er nicht vielmehr davon auszugehen, dass dem gebildeten Theater- und Lesepublikum seiner Zeit diese Bezüge spontan evident waren und es sich somit eher zu der Frage herausgefordert sehen musste, wie das Verhältnis von Zeitgeschichte und ihrer im Werk dargestellten Präfiguration zu sehen ist: etwa als tragische Zuspitzung historischer Entwicklungen, die in der dargestellten Zeit (der beginnenden Neuzeit bzw. in Schillers Begrifflichkeit der beginnenden Moderne) ihren Anfang nahmen?

Wie auch immer: Dem hier verfolgten Ansatz zu Schillers klassischem Werk, sowohl zeitgeschichtlichen Bezügen nachzugehen als auch Tragödienmotiven, entspricht es, auch bei *Maria Stuart* zunächst einmal zu fragen, wer in Schillers Zeitgeschichte mit der Protagonistin dieses Werks präfiguriert sein könnte? Hier kann darauf hingewiesen werden, dass auch in dieser Zeitgeschichte einer abgedankten Königin namens Maria das grauenvolle Ende auf dem Schafott bestimmt war. Im Jahre 1793, also wenige Jahre vor Erscheinen von *Maria Stuart*, bestieg die geborene Maria Antonia, die seit ihrer Verheiratung mit dem französischen Dauphin, dem späteren Ludwig XVI., den Namen Marie Antoinette trug, das Blutgerüst, neun Monate nach ihrem Mann.

Weitere Parallelen zwischen den beiden unglücklichen royalen Marias sind festzustellen – zusätzlich zur Attraktivität ihrer äußeren Erscheinung, die beiden Damen von den jeweiligen Zeitgenossen nachgesagt wird. Mit der Verheiratung schon in sehr jungen Jahren mit dem französischen Dauphin der jeweiligen Zeit beginnt für beide schon früh der politische Lebensweg, auf den sie schlecht vorbereitet sind. Zu Königinnen geworden, machen beide vor allem mit Affären und Skandalen von sich reden – im Falle von Maria Stuart als Königin ihrer schottischen Heimat, in die sie nach dem frühen Tod ihres ersten Ehemanns Franz II. von Frankreich als junge Witwe zurückgekehrt war und zunächst Hals über Kopf ihren Vetter Lord Darnley heiratet und zum König macht, mit dem sie sich aber ebenso schnell überwirft. Als dritten Ehemann heiratet sie den Earl of Bothwell, der kurz zuvor – mutmaßlich von ihr angestiftet – ihren zweiten Ehemann Darnley ermordet hat. Vorausgegangen war ein gewalttätiges Eifersuchtsdrama mit Darnley um Marias italienischen Sekretär, dem dieser zum Opfer fiel. Er, David Rizzio mit Namen, wurde von Darnley in Gegenwart Marias erstochen.

Beide Königinnen, Marie Antoinette wie Maria Stuart, werden gezwungen abzudanken und verbringen ihre letzte Lebensphase in Gefangenschaft: im Falle von Maria Stuart in England, wohin sie aus ihrem einstigen Königreich Schottland geflohen war und bei der ihr verwandten Elisabeth I. Zuflucht gesucht hat. Diese ließ sie jedoch gefangen nehmen, weil sie den Anspruch der

katholischen Verwandten auch auf den englischen Königsthron fürchtete. Aus katholischer Sicht war dieser von ihr, Elisabeth, zu Unrecht besetzt, weil sie der von Rom nicht anerkannten Ehe ihres Vaters Heinrichs VIII. mit Anne Boleyn (später von diesem verstoßen und wegen angeblichen Ehebruchs und Inzests hingerichtet) entstammte, nach den Begriffen der Zeit also ein Bastard war.

Beide Ex-Königinnen, um damit noch auf eine letzte Parallele zwischen Maria Stuart und Marie Antoinette zu sprechen zu kommen, werden angeklagt, noch in der Gefangenschaft mit Verschwörern und ausländischen Mächten gegen die herrschende Regierung – im einen Fall gegen die von Elisabeth I. , im anderen Fall gegen die französische Revolutionsregierung – konspiriert zu haben. In beiden Fällen kommt es nach Schauprozessen zum Todesurteil, dem sich, obgleich von der Sache her fragwürdig geblieben, beide Damen der alten katholischen Aristokratie am Ende mit Fassung beugen.

Schon nach dem ersten Akt von Schillers *Maria Stuart* ist zweierlei klar: In diesem Setup ist Marias Verurteilung ein Fehlurteil, das Gerücht von ihrer Mitschuld an der Ermordung ihres zweiten Ehemannes aber wahr. Jeder Versuch von Baron Burleigh, in Elisabeths Kabinett Großschatzmeister, und Ritter Paulet, der Beauftragte zur Überwachung von Marias Gefangenschaft, Marias Verurteilung zu rechtfertigen, wird von der Heldin des Trauerspiels souverän widerlegt. Das letzte Wort in dieser Auseinandersetzung mit den beiden Überbringern des Urteils hat dann auch sie, die Gefangene und zu Unrecht Verurteilte, die am Ende sehr selbstbewusst zur Anklage ihrer Anklägerin und Richterin übergeht, die hinter aller Inszenierung scheinbarer Rechtmäßigkeit steht:

Ich bin die Schwache, sie die Mächt'ge – Wohl!  
Sie brauche die Gewalt, sie töde mich,  
Sie bringe ihrer Sicherheit das Opfer.  
Doch sie gestehe dann, daß sie die Macht  
Allein nicht die Gerechtigkeit geübt.  
[...]  
Ermorden lassen kann sie mich, nicht richten!  
Sie geb' es auf, mit des Verbrechens Früchten  
Den heil'gen Schein der Tugend zu vereinen,  
Und was sie *ist*, das wage sie zu scheinen! (NA 9, I: 43f.)

Couragiert bezichtigt die zum Tode verurteilte Maria die mächtige Elisabeth, die ihre Absicht, sie zu vernichten, gleichwohl hinter dem Schein eines ordentlichen Gerichtsurteils versteckt, der Heuchelei. – Verängstigt und schuldbewusst



erleben wir Maria hingegen vier Szenen davor. Dort erzählt sie ihrer Amme Hanna Kennedy voll sorgenvoller Ahnung, dass ihr gemordeter Ehemann Darnley sie jetzt am Jahrestag seines Todes im Geist verfolgt:

Ich erkenn' ihn.

Es ist der blut'ge Schatten König Darnleys,  
Der zürnend aus dem Gruftgewölbe steigt,  
Und er wird nimmer Friede mit mir machen,  
Bis meines Unglücks Maaß erfüllet ist. (NA 9, I: 18)

Gegen Kennedys Einwand, dass andere ihn gemordet haben, bezichtigt sie sich, „ihn schmeichelnd in das Todesnetz“ gelockt zu haben (NA 9, I: 19). Die historisch nicht zweifelsfrei geklärte Beteiligung Marias an der Ermordung ihres zweiten Ehemanns ist in Schillers Drama also bestätigt. Und es hebt Maria moralisch, dass sie sich das offensichtliche Fehlurteil, hinter der Babington-Verschwörung gestanden zu haben (sie zielte darauf ab, Elisabeth zu ermorden und Maria in England zu inthronisieren) umdeutet: zur angemessenen Sühne für die Mitschuld am Tod ihres früheren Ehemanns Darnley. Was sich hier bereits andeutet, wird sie später auch noch explizit sagen, so wenn sie beichtet: „Gott würdigt mich, durch diesen unverdienten Tod/Die frühe schwere Blutschuld abzubüßen“ (NA 9, I: 165). Doch dies wird erst im fünften Aufzug der Fall sein, einstweilen kämpft sie noch um ihr Leben, obgleich sie die Vergeblichkeit dieses Kampfes im Grunde schon ahnt. Damit wiederum befindet sie sich in einer Situation, die sich mit der Tragödie einer antiken Königin vergleichen lässt.

Schon die Formulierung „Und lockt' ihn schmeichelnd in das Todesnetz“ (NA 9, I: 19) erinnert an Klytaimnestra, die ihren Gatten, den von Troja siegreich heimgekehrten Agamemnon, mit Schmeichelworten ins Bad lockte, dort über den in der Wanne Wehrlosen ein *Netz* warf und ihn mit der Axt erschlug. In ihrer eigenen Tragödie, dem zweiten Teil der Orestie, wird Klytaimnestra am frühen Morgen zunächst von einem Alptraum aufgeschreckt, der symbolhaft ihr eigenes Ende noch am gleichen Tag vorwegnimmt: Geträumt hat sie, einen Drachen geboren zu haben, der aus ihrem Busen mit der Milch auch Blut saugt. Gemeint ist, was sie noch nicht wissen kann, ihr Sohn Orest, der inkognito hierher in sein Elternhaus, den Königspalast von Mykene, zurückgekehrt ist, um seinen Vater zu rächen. In diesem Fall bedeutet dies aber, auch die eigene Mutter zu töten (zusammen mit ihrem neuen Mann Aigisth). Dass die Sühne für den Tod ihres eigentlichen Ehemannes unmittelbar bevorsteht, hat Klytaimnestra mit ihrem schrecklichen Traumbild gleichwohl verstanden (hierzu Riemer

2017: 181ff.), was in gleicher Weise für Maria nach der Schreckvision des aus dem Grab auferstandenen Darnley gilt. Kennedys Trost, diese Schuld habe die Kirche und mit ihr der Himmel längst vergeben, hält Maria entgegen:

Frischblutend steigt die [nur vermeintlich] längst vergebne Schuld  
Aus ihrem leichtbedeckten Grab empor!  
Des Gatten Racheforderndes Gespenst  
Schickt keines Messdieners Glocke, kein  
Hochwürdiges [die geweihte Hostie] in Priesters Hand zur Gruft [zurück]. (NA 9, I: 19)

Gegenüber der Auffassung ihrer Vertrauten besteht Maria darauf, dass kein kirchliches Bußritual ihre Mitschuld am Tod ihres Mannes getilgt habe. Zu einer vergleichbaren Einsicht in die Vergeblichkeit sakraler Entsühnungsrituale wird auch Klytaimnestra in *ihrer* Tragödie kommen. Ihr Versuch, durch Choephoren, Weihgussträgerinnen, so auch der Titel ihrer Tragödie, dem Grab des von ihr erschlagenen Agamemnon eine Totenspende zu überbringen, bewirkt nichts anderes als dass Orest, der nach seiner Rückkehr zunächst das Grab des Vaters besucht, dort überraschend auf seine Schwester Elektra trifft. Denn diese führt die Weihgussträgerinnen mit der Totenspende für ihren Vater an. Ihre Unterstützung ist für das Gelingen von Orests Rache von entscheidender Bedeutung (vgl. Riemer 2017: 183). Die Totenspende bewirkt also das Gegenteil dessen, was Klytaimnestra mit ihr bezwecken wollte: keine Besänftigung des erschlagenen Ehemannes, sondern die bevorstehende Vergeltung für seine heimtückische Ermordung.

Bis es soweit ist, hat Klytaimnestra wohl auch noch Hoffnung auf ein gutes Ende. Anlass dazu glaubt sie zu haben, wie ihr der verkannte Orest die falsche Botschaft überbringt, dieser sei gestorben. Außerdem vertraut sie auf den Schutz ihres neuen Mannes Aigisth. Und wie sieht es bei Maria aus? Sie setzt in ihrer Not auf gleich zwei Männer, die ihr zugetan sind: zum einen auf den Neffen von Ritter Paulet, Mortimer, einen jungen Hitzkopf, der Maria leidenschaftlich verfallen ist; zum anderen auf Graf Leicester, einen mit allen Wassern gewaschenen Strippenzieher, dem vor allem Maria vertraut und dem sie im Falle ihrer Befreiung auch die Ehe mit ihr in Aussicht stellt (NA 9, I: 78). Als Günstling der Königin hat Leicester auch auf diese Einfluss und plant Marias Befreiung mit schmeichlerischen Einflüsterungen bei Elisabeth. Um die von Maria gewünschte persönliche Begegnung mit ihr zu ermöglichen, redet er Elisabeth ein, sie könne sich bei dieser Begegnung vergewissern, dass Maria im Verlauf ihrer Gefangenschaft alle weibliche Attraktivität verloren habe,

mittlerweile also sie, Elisabeth, nicht nur an politischer Kompetenz und Tugend alle in den Schatten stelle, sondern auch in erotischer Hinsicht unvergleichlich und unwiderstehlich sei:

Wenn es ganz in geheim geschehen könnte,  
 Der Stuart gegenüber dich zu sehn!  
 Dann solltest du erst deines ganzen Siegs  
 Genießen! Die Beschämung gönnt' ich ihr,  
 Dass sie mit eignen Augen – denn der Neid  
 Hat scharfe Augen – überzeugt sich sähe,  
 Wie sehr sie auch an Adel der Gestalt  
 Von dir besiegt wird, der sie so unendlich  
 In jeder andern würd'gen Tugend weicht.

[...]

Du kannst sie auf das Blutgerüste führen,  
 Es wird sie minder peinigen, als sich  
 Von deinen Reizen ausgelöscht zu sehen.

[...]

Ja – wenn ich jetzt die Augen auf dich werfe –  
 Nie warst du, nie zu einem Sieg der Schönheit  
 Gerüsteter als eben jetzt – Mich selbst  
 Hast Du umstrahlt wie eine Lichterscheinung,  
 Als du vorhin ins Zimmer tratest – Wie?  
 Wenn du gleich jetzt, jetzt wie du bist, hinträtest  
 Vor sie, du findest keine schön're Stunden – (NA 9, I: 86f.)

Bevor ich der Darstellung und Erläuterung der weiteren Handlungsentwicklung fortfahre, sei an dieser Stelle der Intrige Leicesters noch auf zwei Aspekte hingewiesen, die das Verhältnis von Dichtung und Geschichtsschreibung betreffen: 1. Schiller lässt Leicester die persönliche Begegnung von Elisabeth mit Maria als Geheimtreffen arrangieren (siehe oben die erste Zeile des Zitats), was ‚erklärt‘, warum die Geschichtsschreibung davon nichts weiß. 2. Die historischen machtpolitischen Auseinandersetzungen des 16. Jahrhunderts um den englischen Königsthron werden hier in der Fiktion um die aus heutiger Sicht dramaturgisch bewährten Komponenten *sex and crime* erweitert. In dieser Hinsicht weist *Maria Stuart* auf das in noch ferner Zukunft liegende Genre des Politthrillers voraus. In diesem Kontext sei auch auf Marias Beinahe-Vergewaltigung durch Mortimer hingewiesen (NA 9, I: 108ff.) oder Marias unbeabsichtigtes In-Leicesters-Arme-Fallen auf ihrem letzten Weg und ihr bitter ironischer Kommentar dazu (NA 9, I: 170): Es ist eine dramatische Versinnbildlichung

ihrer sinnlichen Neigung zu Leicester wie auch deren gnadenloser Zerstörung. Diese ist zunächst durch Leicesters Verrat an Maria erfolgt, der damit seine Haut rettet (NA 9, I: 131ff.), als dann durch Marias sarkastische moralische Verurteilung Leicesters hier in der Szene des In-Leicesters-Arme-Fallens.

Leicesters Einfädeln des Treffens von Elisabeth mit Maria wird zur Katastrophe, weil hier nun völlig konträre Erwartungen aufeinander prallen. Im fatalen Vertrauen auf Leicester sieht sich Maria bei ihrem überraschenden Freigang im Park des Schlosses, das ihr Gefängnis ist, bereits befreit und ist voller Überraschung (NA 9, I: 89ff.). Sie weiß nicht, dass ihr diese Gunst nur gewährt wurde, um Elisabeth einen Vorwand zu geben, sie bei einem Jagdausflug scheinbar zufällig zu treffen. Diese andererseits – ebenfalls im fatalen Vertrauen auf Leicester – ist in boshafter Vorfreude, über ihre Rivalin um Thron und Männer in jeder Hinsicht triumphieren zu können, also auch hinsichtlich sexueller Attraktivität. Ihre Enttäuschung, dann doch keine Verhärmtete und Gebrochene vorzufinden, kann sie nicht verbergen (NA 9, I: 97). Maria wiederum kann ihren Unmut nicht verbergen, bei Elisabeth, „kein Herz“ (NA 9, I: 96), sondern nur einen „Eisblick“ (NA 9, I: 98) zu finden, der bildlich gesprochen das Blut in den Adern gefrieren lässt. In dieser beklemmenden Situation redet sich Maria im Wortsinn um Kopf und Kragen, indem sie von Elisabeth unter Vorhaltungen ihre Begnadigung geradezu einfordert. Die Verurteilte warnt die herrschende Königin, die kühl ihre Macht zur Schau trägt, vor Hybris – „Es leben Götter, die den Hochmut rächen“ (NA 9, I: 97) – was sachlich gerechtfertigt, taktisch aber fatal ist. Elisabeth reagiert pikiert und versucht Maria süffisant vor Augen zu führen, dass sie nichts mehr zu hoffen habe. Vorbei sei die Zeit, wie sie der zunehmend Verzweifelten schließlich voller Häme ins Gesicht schleudert, da Maria noch darauf vertrauen konnte, von einem Mann gerettet zu werden, der ihr zuliebe vor nichts zurückschreckt:

Bekannt ihr endlich euch für überwunden?  
Ists aus mit euren Ränken? Ist kein Mörder  
Mehr unterwegs? Will kein Abentheurer  
Für euch die traur'ge Ritterschaft mehr wagen?  
– Ja es ist aus, Lady Maria. Ihr verführt  
Mir keinen mehr. Die Welt hat andre Sorgen.  
Es lüstet keinen euer – vierter Mann  
Zu werden, denn ihr tötet eure Freier,  
Wie eure Männer! (NA 9, I: 102)

Elisabeth weiß nicht, dass ihre gehässige Attacke auch in der Sache falsch ist. Sind doch mit Leicester und Mortimer zu diesem Zeitpunkt insgeheim sogar

noch zwei Männer von Stand unterwegs, um Maria zu retten. Und vollends verblendet erscheint Elisabeth, die vermeint, diese beiden Ritter seien ihr zu Diensten. Von Mortimer nimmt sie an, dass er ihren geheimen Auftrag, Maria heimtückisch zu ermorden, vorbereite, und den von beiden Damen begehrten Leicester glaubt sie beeindruckend zu können, wenn sie Maria vor ihrer physischen Vernichtung noch in Schmach und Schande versinken lässt. Doch anders als von ihr erwartet schlägt die gedemütigte Ex-Königin zurück. Am Ende glaubt Maria über eine gedemütigte Elisabeth triumphieren zu können, wobei dann auch ihr die Zeugenschaft Leicesters wichtig ist:

Vor Lesters Augen hab' ich sie erniedrigt!  
 Er sah es, er bezeugte meinen Sieg!  
 Wie ich sie niederschlug von ihrer Höhe,  
 Er stand dabei, mich stärkte seine Nähe! (NA 9,I: 105)

Gipfel- und Endpunkt des Schlagabtauschs zwischen herrschender Königin und gefangener Ex-Königin: Elisabeth beschimpft die sich empörende Maria wenig verblümt als Hure und diese Elisabeth als Bastard, was nicht nur eine schwere Majestätsbeleidigung ist, sondern auch eine Erneuerung ihres eigenen Anspruchs auf den englischen Königsthron, dem sie kurz zuvor noch *expressis verbis* entsagt hat (NA 9,I: 101). Marias Schmähung Elisabeths gipfelt in der Aussage, dass die Machtverhältnisse nach Recht genau umgekehrt sein müssten: „Regierte Recht, so läget *Ihr* vor mir/Im Staube jetzt, denn *ich* bin euer König“ (NA 9, I: 104). Damit hat Maria, die am Ende nicht mehr an sich halten kann, ihr Schicksal besiegelt. Kennedy hat das bereits verstanden (NA 9, I: 104.). Maria selbst, die ihrem aufgestauten Groll auf Elisabeth erst einmal Luft gemacht hat und erleichtert ist, kann und will es noch nicht wahrhaben. Auch nach diesem Vorfall glaubt sie – dies nun im Sinne der *Poetik* des Aristoteles ein Fall tragischer Hamartia – entgegen aller Evidenz noch immer an ihre Rettung: Wie sie wieder hinter Schloss und Riegel in der Nacht Poltern und Hammerschläge hört, glaubt sie, Mortimer stürme mit seinen Freunden das Gefängnis, um sie zu befreien, muss dann aber am Morgen erkennen, dass Zimmerleute ihr das Schafott errichtet haben (NA 9,I: 151). Auch hier haben wir den Fall einer klassisch aristotelischen Tragödienkategorie: die Koinzidenz von Peripetie, worunter der dramatische Umschwung zu verstehen ist, und Anagnorisis, dem Moment plötzlichen Erkennens. Mit einem Schlag ist an diesem Punkt allen klar, dass für Maria alles verloren ist. Gerade in diesem Moment absoluter Desillusionierung schwingt sich Maria unvermittelt zu wahrhaft tragischer Größe auf. Im Sinne von Schillers Begriff vom Erhabenen gewinnt sie im Angesicht ihres nun unmittelbar bevorstehenden Todes die geistige Freiheit, sich

entschlossen über alles Irdische zu erheben und das Unvermeidliche selbst zu wollen. Sie verbindet damit die Vorstellung vom Wechsel in eine andere, bessere Welt: die überirdische des Himmels. Wie Hanna Kennedy berichtet:

Man lös't sich nicht allmählig von dem Leben!  
Mit Einem Mal schnell augenblicklich muß  
Der Tausch geschehen zwischen Zeitlichem  
Und Ewigem, und Gott gewährte meiner Lady  
In diesem Augenblick, der Erde Hoffnung  
Zurück zu stoßen mit entschloßner Seele,  
Und glaubenvoll den Himmel zu ergreifen. (NA 9, I: 151)

Kurz darauf erscheint Maria in einem Ornat mit Insignien des Heiligen (Regieanweisung in NA 9, I: 156) und spricht:

Was klagt ihr? Warum weint ihr? Freuen solltet  
Ihr euch mit mir, daß meiner Leiden Ziel  
Nun endlich naht, daß meine Bande fallen,  
Mein Kerker aufgeht, und die frohe Seele sich  
Auf Engelsflügeln schwingt zur ew'gen Freiheit.  
[...]  
Wohltätig, heilend, nahet mir der Tod,  
Der ernste Freund! Mit seinen schwarzen Flügeln  
Bedeckt er meine Schmach – den Menschen adelt,  
Den tief Gesunkenen das letzte Schicksal.  
Die Krone fühl ich wieder auf dem Haupt,  
Den würd'gen Stolz in meiner Seele! (NA 9, I: 156f.)

Den Machtkampf um den englischen Thron hat Maria verloren. Doch der moralische Sieger ist am Ende sie, die beweint von ihren Getreuen ihrem bevorstehenden Tod entschlossen entgegen geht. Von diesem „ernste[n] Freund“ erwartet sie die Verhüllung ihrer schmachvollen Mitschuld an der Ermordung ihres Mannes als auch „Auf Engelsflügeln [...] zur ew'gen Freiheit“ die Erhebung in eine Sphäre des rein Geistigen, in der es keine irdischen Triebe und Zwänge mehr gibt. Hier fühlt sie nun wieder eine Krone auf dem Haupt, aber nur sie, denn es ist die unsichtbare Krone eines Reichs nicht von dieser Welt, womit ihr dann auch der Nimbus ihrer Namenspatronin, der Himmelskönigin, zuteil wird. Bestätigen lässt sich dieser Schluss mit ihrer nachfolgenden Beichte, die ihr ehemaliger und mittlerweile zum Priester geweihte Haushofmeister Melville unter der einleitenden Gebetsformel „Im Namen des Vaters, des Sohnes und

des Geistes!“ abnimmt sowie mit der gleich anschließenden Anrede „Maria, Königin!“ (NA 9, I: 163). „Maria Königin“ ist eine aus der katholischen Kirche bekannte Bezeichnung für die Gottesmutter Maria. Dass Melville genau diese doppelt beziehbare Bezeichnung mit der Anrufung der Heiligen Dreifaltigkeit verbindet (was beides mit einem Ausrufezeichen akzentuiert wird), lässt darüber hinaus „Maria Königin“, ein Gemälde des spanischen Barockmalers Diego Velázquez assoziieren. Auf diesem Bild ist dargestellt, wie Maria, die der Erde entschwebt ist, im Himmel von der Heiligen Dreifaltigkeit empfangen wird, um sie zur Himmelskönigin zu krönen. Der Glanz des Sakralen, wie er zur herkömmlichen katholisch christlichen Königsherrschaft gehört, hat sich für Maria Stuart in Anspielung auf die Himmelskönigin ihres katholischen Glaubens am Ende wieder eingestellt, allerdings ausschließlich auf der Ebene des persönlich Existenziellen, auf der sie sich im Sinne von Schillers Begriff vom Erhabenen über alles Irdische und dabei insbesondere den Tod erhebt (hierzu Schillers im gleichen Jahr wie *Maria Stuart* erschienene Schrift *Über das Erhabene* in NA 21, II: 38–54).

Werfen wir nun noch einen abschließenden Blick auf die andere Königin, die sich in der Welt des politisch Praktischen durchgesetzt hat. Elisabeth repräsentiert einen Herrschertypus zwischen dem herkömmlichen Königtum, das sich als durch Gott und Herkunft legitimiert versteht, und moderner politischer Führung, die sich durch den Zuspruch des Volkes legitimieren lässt. Ob ihr aufgrund ihrer Herkunft der Thron zusteht, ist nach den Begriffen der Zeit eher fraglich. Hier hat sie mit dem Makel zu kämpfen, möglicherweise ein Bastard zu sein. Umso wichtiger ist es für sie, dass ihre Herrschaft beim Volk zu keinerlei Kritik Anlass gibt. Eigentlich will sie ihre Rivalin von Anfang an beseitigt wissen, scheut aber, das Todesurteil zu unterschreiben. Sie fürchtet, dass ihr dies, obwohl es auch das Volk zu wollen scheint, einmal noch zum Nachteil ausgelegt werden könnte. Lieber wäre ihr, Maria würde heimlich umgebracht, was man dann als Tod durch Krankheit im einsamen Gefängnis erklären könnte. Doch dagegen verwahrt sich Paulet, an den diese Erwartung zunächst gerichtet ist. Er ist ein früher Vertreter von Rechtsstaatlichkeit, der sich im Einsatz für diesen Wert notfalls auch den Herrschenden widersetzt: „Und seid gewiss, ich werde sie bewahren, / Dass sie nicht Böses tun soll, noch erfahren!“ (NA 9, I: 48)

Noch wenn Elisabeth nach dem Eklat bei der persönlichen Begegnung mit Maria und einem missglückten Anschlag auf ihr Leben durch die Freunde Mortimers an sich gar keine andere Wahl mehr hat, als das Todesurteil zu unterschreiben, entschließt sie sich dazu erst nach einer Überlegung, die wiederum ganz darauf ausgerichtet ist, in der Öffentlichkeit das Image der Makellosen zu wahren. Im eingebildeten Zwiegespräch mit Maria reflektiert sie:

Ein Bastard bin ich dir? – Unglückliche!  
Ich bin es nur, so lang *du* lebst und athmest.  
Der Zweifel meiner fürstlichen Geburt  
Er ist getilgt, sobald ich *dich* vertilge.  
Sobald dem Briten keine Wahl mehr bleibt,  
Bin ich im ächten Ehebett<sup>9</sup> geboren! (NA 9, I: 143f.)

Mit anderen Worten: Wenn es nach Marias Tod niemand mehr geben wird, die oder der *sagt*, sie, Elisabeth, sei nicht im echten Ehebett geboren, dann *ist* sie auch im echten Ehebett geboren. Zum alles entscheidenden Kriterium für Wahrheit ist hier das geworden, was öffentlich geredet und öffentlich wahrgenommen wird. Sie selbst gefällt sich dabei in der Rolle, sich mit der Verfügung von Marias Hinrichtung auch als Herrin der Narrative ihres Machtbereichs durchgesetzt zu haben.

Ungehört bleibt bei ihr, was der menschlichste ihrer Berater, der alte Shrewsbury, zur Verteidigung Marias vorzubringen hat – mit Worten, die er genau so, wie hervorzuhoben ist, auch über die rund 200 Jahre spätere Marie Antoinette hätte sagen können, womit wiederum ein Schlaglicht auf die jüngere Geschichte in Schillers Zeitgenossenschaft geworfen wird:

[...] Ein zartes Kind  
Ward sie verpflanzt nach Frankreich, an den Hof  
Des Leichtsinns, der gedankenlosen Freude.  
Dort in der Feste ew'ger Trunkenheit,  
Vernahm sie nie der Wahrheit ernste Stimme.  
Geblendet ward sie von der Laster Glanz,  
Und fortgeführt vom Strome des Verderbens.  
Ihr ward der Schönheit eitles Gut zu Theil,  
Sie überstrahlte blühend alle Weiber,  
Und durch Gestalt nicht minder als Geburt – – (NA 9, I: 60)

Hier fällt ihm Elisabeth ins Wort:

Kommt zu euch selbst, Milord von Shrewsbury!  
Denkt, daß wir hier im ernstest Rathe sitzen.  
Das müssen Reize sondergleichen seyn,  
Die einen Greis in solches Feuer setzen. (NA 9, I: 60)

Dass sich Elisabeth über Shrewsbury mokiert, weil selbst er, der Senior unter ihren Beratern, sich vom Äußeren der Angeklagten hingerissen zeigt, sollte uns



nicht von dem ablenken, was der eigentliche Punkt seiner Argumentation ist: Etwas zugespitzt formuliert, hebt er auf die Vorbelastung des einst unbedarften schönen Kinds durch Milieuschädigung ab, was hier nun aber nicht wie knapp hundert Jahre später (nach Schillers *Maria Stuart*) in der Literatur des Naturalismus als das Problem unterer Gesellschaftsschichten erscheint, sondern als das des Hofes eines dekadenten Regimes, das bereits insgesamt im „Strome des Verderbens“ unterzugehen droht.

Trotz entlastender Faktoren, wie sie in *Maria Stuart* ebenso einfühlsam wie prägnant von Shrewsbury benannt werden, sind historische Figuren wie Maria Stuart und Marie Antoinette zu Ikonen moralischen und politischen Versagens geworden, über deren trauriges Ende man sich nicht wirklich zu wundern braucht – im Gegensatz zu Elisabeth, nach welcher Königin das Goldene Zeitalter einer großen Nation benannt ist. Das Besondere bei Schiller aber ist, dass die modernen Kräfte, die sich historisch gegen die alten katholischen Dynastien durchgesetzt haben, sich vor allem mit der Heuchelei, es besser zu machen, hervortun, indes es gerade bei ihnen ‚unter der Decke‘ bedrohlich ‚glüht‘. Im Menetekel, das die Ex-Königin der herrschenden Königin am Ende ihrer persönlichen Begegnung entgegen schleudert, kommt dies pointiert zum Ausdruck: „Weh euch, wenn sie [die Welt] von euren Thaten einst / Den Ehrenmantel zieht, womit Ihr gleißend / Die wilde Glut verstohlner Lüste deckt“ (NA 9, I: 103). Für die Prophezeiung solch peinlicher Enthüllung ist der sadistisch lustvolle Vernichtungswille Elisabeths gegenüber ihrer geschlagenen Kontrahentin, wie er in der persönlichen Begegnung beider zum Ausbruch kommt, beredtes Zeugnis (von welcher ‚Wahrheit‘ die Geschichtsschreibung allerdings nichts ‚weiß‘, sondern nur Schiller mit seinem Publikum).

Der alten Herrschaftsschicht andererseits, repräsentiert durch Maria, in der auch eine Präfiguration der zeitgeschichtlichen Marie Antoinette gesehen werden kann, traut Schiller offensichtlich bei aller Kritik ihres Versagens die Kraft und den Mut (Edelmütigkeit inbegriffen) zur besseren Einsicht, ehrlicher Reue und entschlossenen Umkehr zu. Im Werk kommt es dabei zu einem enormen Spannungsbogen, an dessen Anfang die Protagonistin die antike Gattenmörderin Klytāimnestra ist und an dessen Ende die katholisch christliche Himmelskönigin Maria. Gemessen daran ist die Hinrichtung der beiden royalen Marias, um die es im historischen Bezug des Werkes geht, doppelt zu beklagen – nicht nur in persönlich menschlicher, sondern auch in politischer Hinsicht. Mutmaßlich wären die beiden, welchen Schluss das Ende von Schillers Stück zulässt, noch gute Regentinnen geworden, hätte man ihnen statt ihrer barbarischen Vernichtung noch einmal die Möglichkeit dazu gelassen.

An dieser Stelle bietet sich ein Seitenblick auf *Wilhelm Tell* an, Schillers letztem abgeschlossenen Drama und im Ganzen gesehen das einzige, das keine

Tragödie ist (gleichwohl es im Schicksal des Helden auch bei diesem Stück eine Tragödienaffinität gibt; hierzu: Leber 2014: insb. 132). Denn hier sind es nicht nur der an sich gute, aber eigenwillige Titelheld und die eidgenössischen Verschwörer, denen das gute Ende dieses Werks zu danken ist, sondern auch einem fehlgegangenen, aber umgekehrten und geläutertem Adligen: Ulrich von Rudenz, der Ritterehre zunächst am Hof des Usurpators Gessler sucht, dann aber von seiner ebenfalls adeligen Geliebten Bertha von Bruneck zur Verantwortungsübernahme für sein Volk bekehrt wird. Im Gegensatz zu Maria Stuart hat *er* seine zweite Chance bekommen: Trotz Vorbehalten angesichts seiner fragwürdigen Vergangenheit übertragen ihm die Eidgenossen die Führung des Freiheitskampfes und werden belohnt. Am Ende ist das Volk der Schweizer mit den Vögten nicht nur die Usurpatoren los, sondern sieht sich auch von der eigenen Adelherrschaft insgesamt in Freiheit entlassen: „Und frei erklär’ ich alle meine Knechte“ (NA 10: 277) lauten die letzten Worte des Stücks, gesprochen von Ulrich von Rudenz. (Ein ritteradeliges Geschlecht Rudenz, von dem sich im Kanton Uri noch ein Schloss befindet, ist historisch belegt. Unter den schier unendlichen *Tell*-Versionen – hierzu in diesem Band der Beitrag von Michael Blatter *Tell – ein Held unterwegs* (Blatter 2018) – ist dieses Rittergeschlecht allerdings nur in Schillers Version von der Geschichte um den Schweizer Freiheitshelden eingebaut, dort aber sehr prominent: Eben nicht der Volksheld, nach dem das Stück benannt ist, hat das letzte Wort, sondern der adelige Rudenz).

### 3. Die Jungfrau von Orleans. Eine romantische Tragödie

Bei Schillers nächstem Stück im Anschluss an *Maria Stuart*, handelt es sich, wie schon das Adjektiv im Untertitel indiziert, nur noch mit modifizierender Einschränkung um eine Tragödie. Bevor ich hierauf näher eingehe, sei noch auf einen weiteren markanten Unterscheid zu den beiden vorangegangenen Werken eingegangen: *Die Jungfrau von Orleans. Eine romantische Tragödie* spielt nicht wie jene in der Frühen Neuzeit, sondern im Spätmittelalter, wo am Hofe des französischen Dauphin und späteren Karl VII. die alte höfische Welt und ihre Werte noch intakt zu sein scheinen – auch unter dem Druck der englischen Aggressoren, die sich mit Burgund verbündet haben und auf dem Vormarsch sind. In dieser Situation bietet der königliche Offizier Du Chatell dem Dauphin an, ihn an das abtrünnige Burgund auszuliefern, weil sich der Hass des Herzogs von Burgund vor allem auf ihn richtet, der den Vater des Herzogs getötet hat. Du Chatell ist also bereit, sein Leben zu opfern, um seinem in Bedrängnis geratenen Prinzen einen Vorteil zu verschaffen. Dieser aber lehnt das selbstlose Angebot seines Vasallen nun seinerseits selbstlos ab. Es ist ein Paradebeispiel

wechselseitig absoluter Treue, wie es die mittelalterliche Ethik insbesondere in der Lebenspyramide ganz oben im Verhältnis zwischen der Spitze und ihrer hochadeligen Gefolgschaft von Herzögen, Grafen und hohen geistlichen Würdenträgern erwartet und als solche auch das positive Spiegelbild zum beidseitigen Treuebruch zwischen Kaiser und Herzog im *Wallenstein*.

Wer für Frankreich schließlich die Rettung bringt, ist – in dieser Hinsicht stimmen Drama und Historie überein – die Titelheldin: Jeanne d’ Arc oder wie sie der Werktitel nennt „Die Jungfrau von Orleans“. In Schillers Drama zeichnet diese Figur neben Entschlossenheit und Mut eine wundersame physische Stärke aus, mit der sie unerbittlich die Reihen der Feinde lichtet. Anders verhält es sich mit der historischen Jeanne d’ Arc, die in ihrem Prozess ausgesagt hat, selbst keinen einzigen Menschen getötet zu haben. – Außerdem gelingt Schillers Johanna das diplomatische Kunststück, den Herzog von Burgund mit Du Chatel zu versöhnen und so das abtrünnige Burgund für Frankreich zurückzugewinnen.

Dass ihre Rettung Frankreichs und die Krönung Karls VII. nicht als Garantie für alle Zukunft missverstanden werden darf, macht Johanna deutlich, wenn sie Karl und allen zukünftigen französischen Herrschern diese Mahnung mit auf den Weg gibt:

Dein Stamm wird blühen, so lang er sich die Liebe  
 Bewahrt im Herzen seines Volks,  
 Der Hochmuth nur kann ihn zu Falle führen,  
 Und von den niedern Hütten, wo dir jezt  
 Der Retter ausging, droht geheimnisvoll  
 Den schuldbefleckten Enkeln das Verderben! (NA 9, II: 94)

Schiller legt diese Worte seiner Heldin vor dem Hintergrund seiner eigenen zeitgeschichtlichen Situation in den Mund, da längst klar ist, dass sie von den Nachfahren Karls tragischerweise nicht mehr beachtet wurden. Diese Nachfahren auf dem französischen Königsthron haben sich zum Hochmut verstiegen, sich eben nicht mehr die Liebe des Volks angelegen sein zu lassen, weshalb ihnen aus diesem Volk dann auch kein Segen mehr erwuchs, sondern die Revolution. In diesem Sinn hat sich Johannas Prophezeiung in Schillers *Die Jungfrau von Orleans* bewahrheitet.

Das alte Frankreich ist nicht mehr, wenn es uns Schiller mit seiner *Jungfrau* noch einmal vor Augen führt und dabei alles tilgt, was in sein Idealbild von diesem alten Frankreich nicht passt: etwa, dass der historische Karl VII. tatenlos zusah, wie die Burgunder Johanna gefangen nahmen und den Engländern auslieferten, die sie dann der Hexerei anklagten und auf dem Scheiterhaufen

verbrannten. Dafür setzt er alles in Szene, was ihm zur Verklärung des alten Frankreichs und seiner Nationalheldin geeignet erscheint, so auch die Legende von ihrer Gottessendung. Ihr Auftrag ‚von ganz oben‘ schließt ein, über alles Menschliche erhaben zu sein. Liebe ist für sie tabu – jedenfalls die Liebe zu einem Mann, auf die sie im Dienst der Liebe für Gott, Volk und Vaterland zu verzichten hat. Ihr Problem in Schillers Stück ist, dass sie, die geharnischte Jungfrau, sich gegen ihren Willen dann doch verliebt, und zwar ausgerechnet in Lionel, einen Anführer des feindlichen Heeres, der sich auch seinerseits für ihre Zuneigung empfänglich zeigt – für die Gotteskriegerin ein unverzeihliches Versagen, das sie zunächst in abgrundtiefe Depression stürzt. Schon in der Stunde ihres größten Triumphs, da sie bei den Feierlichkeiten zur Rückeroberung von Reims und der Krönung ihres Schützlings in der dortigen Kathedrale zwischen ihm und dem Bischof das königliche Banner trägt, erscheint sie niedergeschlagen und verwirrt, schließlich auch völlig unfähig, den Vorwürfen ihres Vaters, sie sei zur Hexe geworden, zu widersprechen. Was folgt: Johanna wird verbannt und auf der Flucht vom Feind gefangen genommen. Erst als sie ihrer Liebe zu Lionel noch einmal abschwört, gewinnt sie ihre alte Kraft wieder, sprengt ihre Ketten, stürzt sich noch einmal in die Schlacht, in der sie einerseits für Frankreich den definitiven Sieg erringt und andererseits für dieses Frankreich den Heldentod stirbt. Dafür winkt ihr dann himmlische Glückseligkeit:

Seht ihr den Regenbogen in der Luft?  
Der Himmel öffnet seine goldnen Thore,  
Im Chor der Engel steht sie glänzend da,  
Sie hält den ew'gen Sohn an ihrer Brust,  
Die Arme streckt sie lächelnd mir entgegen.  
Wie wird mir – Leichte Wolken heben mich –  
Der schwere Panzer wird zum Flügelkleide.  
Hinauf – hinauf – Die Erde flieht zurück –  
Kurz ist der Schmerz und ewig ist die Freude! (NA 9, II: 104)

Wie schon am Ende von *Maria Stuart* kommt es auch hier am Ende zum Bild einer Himmelfahrt in Nachfolge der und zur Jungfrau und Gottesmutter Maria, der Himmelskönigin. Zumindest zur klassischen Tragödie ist mit dieser christlichen Apotheose der Bezug ebenso gekappt wie zur realen Historie. Wenn *Die Jungfrau von Orleans* noch als Tragödie durchgehen kann, dann, was in gewisser Weise auch für den Schluss von *Maria Stuart* gilt, als Reminiszenz einer barocken Märtyrertragödie. Es erinnert an *Catharina von Georgien* von Andreas Gryphius, wenn bei den Heldinnen Schillers die jeweils am Ende insinuierte Himmelfahrt als Belohnung für ihre Überwindung irdischer Versuchungen und

Schmerzen erscheint. Insofern diese Überwindung auch ein zentraler Aspekt von Schillers kunstphilosophischen Konzept des Erhabenen ist, kann das Hoch-in-den-Himmel-gehoben-Werden der beiden christlichen Schiller-Heldinnen als sinnliches Symbol für das ästhetische Hochgefühl des Erhabenen gesehen werden wie umgekehrt das Erhabene als Säkularisierung der christologischen Himmelfahrtsvorstellung. Was schließlich Schillers Selbstqualifizierung des Stücks als „romantische Tragödie“ betrifft, eine Gattungsbezeichnung, die es sonst nicht gibt, so mag dies insofern angehen, als *Die Jungfrau von Orleans* mit der Romantik in der Tat einiges gemeinsam hat, so das vaterländische Pathos, die Verklärung des katholisch christlichen Mittelalters und den Stich ins Unrealistische, geradezu Märchenhafte. Dies wiederum aber steht im Gegensatz zum aristotelischen Postulat, nach dem eine Tragödie eine in sich schlüssige Handlung haben, also glaubhaft und plausibel sein soll.

Verglichen mit dem vorangegangenen Werk *Maria Stuart*, dieser in gattungstheoretischer Hinsicht raffinierten Mischung von spannendem Politthriller, klassischer Tragödie und Märtyrertagödie, ist *Die Jungfrau von Orleans* zu einem insgesamt gesehen eher untragischen, wenn nicht gar trivialen Tendenzstück geraten, das im zeitgeschichtlichen Bezug als etwas verklausulierter Aufruf zum ständeübergreifenden Widerstand gegen Napoleon zu verstehen sein dürfte. Dieser, die Reizfigur des neuen Frankreichs, wäre dabei in der Rolle der englischen Aggressoren des Stücks zu sehen, die deutschen Fürsten, die sich von Napoleon auf dessen Seite ziehen ließen (und sich eigentlich eines Besseren besinnen sollten), in der Rolle Burgunds, und das Heilige Römische Reich deutscher Nation, das in der realen Zeitgeschichte durch Napoleon schon massiv bedroht ist, in der Rolle des alten, aber gerade noch einmal geretteten Frankreichs (was sich Schiller in vergleichbarer Weise für das zu Ende gehende alte Reich diesseits des Rheins gewünscht haben dürfte). Eigentlich ist dieses Stück nur vor dem Hintergrund des im Widerstand gegen Napoleon aufgekommenen Nationalismus in Deutschland verstehbar, von dem sich auch ein Schiller – in dieser Hinsicht und zu diesem historischen Zeitpunkt offenbar ungewohnt unkritisch – hat mitreißen lassen.

#### **4. Schiller als Geschichtsschreiber, Geschichtsphilosoph und Geschichtsdichter**

In den Jahren 1787 bis 1792 ist Schiller vor allem als Geschichtsschreiber und Geschichtspräsident tätig, was nicht losgelöst von seiner frühen Geschichtsdichtung gesehen werden kann, wie umgekehrt seine spätere Geschichtsdichtung,

wie sie Thema dieses Beitrags ist, die vorangegangene geschichtswissenschaftliche Tätigkeit zur Voraussetzung hat. Mit dieser Einsicht ist in der jüngeren Schiller-Forschung *Schiller als Historiker* in den Fokus verschiedener einschlägiger Betrachtungen gerückt. Den Anfang machte eine Tagung mit nachfolgendem Sammelband zu diesem Thema, bei dem von Historikern und Philosophen ebenso wie von Literaturwissenschaftlern die bis dahin dominierende Tendenz verabschiedet wurde, „nur die hochsprachliche Dichtung als Literatur und damit als den ausschließlichen Gegenstand der Literaturwissenschaft zu betrachten“ (Dann/Oellers/Osterkamp 1995: 3). Ein weiterer Meilenstein der hier begründeten Forschungsrichtung ist in dem Sammelband *Schiller und die Geschichte* zu sehen. In der Einleitung stellen die Herausgeber fest:

Dass Friedrich Schillers Werk durch eine Reflexion über das Wesen und die Gesetzmäßigkeit der Geschichte bestimmt war, ist bekannt. Doch die Bedeutung der historischen Schriften für Schillers Gesamtwerk, und allgemeiner gesprochen: die Bedeutung der Historie auch für die ästhetischen Abhandlungen und die späten Dramen, ist erst in den letzten Jahren in eindrücklicher Weise in das Bewusstsein der Forschung getreten. [...] Eine Chance zur Neubewertung des Historikers Schiller ist mit dem ‚linguistic turn‘ der Geschichtswissenschaft gekommen, mit deren selbstreflexiver Einsicht in die Bedeutung narrativer Strukturen für die Konstitution geschichtlichen Wissens. (Hofmann/Rüsen/Springer 2006: 7)

Mit dem nachfolgenden Referat ausgewählter Ergebnisse dieses neuen ‚Drehs‘ der Schiller-Forschung und einiger weiterer neueren Arbeiten geht es mir um zweierlei: Zum einen sollen meine Interpretationsergebnisse zu Schillers klassischer Geschichtsdichtung in den größeren Zusammenhang von Schillers vielschichtiger Beschäftigung mit Geschichte eingeordnet werden. Mit der Berücksichtigung des Kontexts auch seiner historiographischen und geschichtsphilosophischen Arbeiten wird es zum anderen zu einer Arrondierung der soweit vorgelegten neuen Ergebnisse zu Schillers klassischem Werk kommen können.

Für Schillers Hinwendung zur Geschichte in seiner ersten historiographischen Schrift *Geschichte des Abfalls der Vereinigten Niederlande von der Spanischen Regierung* (1788), in der eine nun eigenständige Fortsetzung der ursprünglichen Quellenstudien zu seinem zuvor abgeschlossenen Geschichtsdrama *Don Carlos* (1787) gesehen werden kann, macht der einschlägige Beitrag von Ernst Osterkamp „ein anthropologisches und seelenkundliches Interesse“ aus: „Die Geschichte wird zur Quelle für die Seelenkunde, wie andererseits die Seelenkunde wiederum den Schlüssel zur Geschichte bildet“ (Osterkamp 1995: 160).

Dabei bezieht er sich auch auf Schillers 1786 erschienenen Kriminalbericht *Der Verbrecher aus verlorener Ehre. Eine wahre Geschichte* (in der ursprünglichen Fassung: *Verbrecher aus Infamie*), wo die Ursache für die unglückliche Verbrechensexistenz in „in der unveränderlichen Struktur der menschlichen Seele und in den veränderlichen Bedingungen, welche sie von außen bestimmen“ zu sehen ist (Osterkamp 1995: 161). Zur Ergänzung kann darauf hingewiesen werden, dass Schiller auch in seiner zweiten großen historiographischen Schrift *Geschichte des Dreißigjährigen Kriegs* die Psychologie der Hauptakteure interessiert. Hinsichtlich Wallenstein muss er dabei feststellen, dass sich das Dokument noch nicht gefunden hat, „das uns die geheimen Triebfedern seines Handelns mit historischer Zuverlässigkeit aufdeckte“ (NA 18, II: 329). Um die Frage nach diesen „geheimen Triebfedern“ zu beantworten, bedurfte es dann wieder „des Dichters Phantasie“ (W 15). Hierauf wird noch einmal zurückzukommen sein (unten im drittletzten Absatz dieses Beitrags).

Die nächste Station in Schillers Werdegang als Historiker ist seine Berufung zum Professor für Geschichte an die Universität Jena. Außerordentliches Aufsehen erregt seine Antrittsvorlesung „Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?“ im Mai 1789. Das Revolutionäre seines Vortrags ist die Darstellung geschichtlicher Zusammenhänge in Abgrenzung zur bloßen Faktensammlung. Wie Otto Dann im Nachwort der Reclam-Ausgabe der Antrittsvorlesung in Anlehnung an Johann Gustav Droysen schreibt,

hat Schiller zwischen den beiden Wahrheitsdimensionen unterschieden, denen ein Geschichtsschreiber verpflichtet sei: der ‚historischen Wahrheit‘, d. h. der Richtigkeit der rekonstruierten Fakten über die Vergangenheit, und der ‚philosophischen Wahrheit‘, d. h. dem richtigen Verstehen von intentionalen Zusammenhängen und strukturellen Problemen in der Geschichte. Hier sieht Schiller den ‚philosophischen Geist‘ zuständig und nicht zuletzt auch die Kunst. (Dann 2006: 62)

Im Weiteren ist der noch ungebrochene Geschichtsoptimismus der Aufklärung hervorzuheben, der für die Antrittsvorlesung kennzeichnend ist. Die eigene Gegenwart – wir befinden uns am Vorabend des Ausbruchs der Französischen Revolution – wird als Ziel- und Gipfelpunkt der Geschichte gesehen. Im ersten Revolutionsjahr sieht sich Schiller dabei noch in hoffnungsfroher Übereinstimmung mit der in Frankreich eingeläuteten neuen Zeit (vgl. Dann 2006: 71.) Doch danach verdüstert sich Schillers Geschichtsbild, was allgemein auf die ernüchternde Erfahrung des weiteren Verlaufs der Revolution zurückgeführt wird. Gleichwohl bleibt eine grundsätzliche Sympathie mit den „Prinzipien“ der Revolution erhalten, worauf in *Schiller und die Geschichte* der Beitrag von

Michael Hofmann abhebt (Hofmann 2006: insb. 185). Zu ihrer Realisierung entwirft Schiller nun aber einen anderen Weg als den des politischen Umsturzes: den der ästhetischen Erziehung. Hierauf geht in *Schiller als Historiker* vor allem Werner Frick ein (Frick 1995: insb. 103ff.) Nicht zuletzt der Umstand, dass es sich bei der geschichtsphilosophisch grundierten Schrift *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* von 1795 zunächst um Briefe handelt, die Schiller 1793 an den dänischen Erbprinzen Herzog Friedrich Christian von Holstein-Augustenburg geschrieben hat (als Dankesbezeugung für ein dreijähriges Stipendium), kann als symptomatisch gesehen werden: Bei seinen Zukunftshoffnungen setzt der späte Schiller auf die Schicht, die vor allem zum Opfer des revolutionären Terrors geworden ist: die alte Herrschaftsschicht des Adels, freilich, wie bereits oben gezeigt, eines geläuterten oder, wie wir nun vor dem Hintergrund der ästhetischen Schrift sagen können, eines durch ästhetische Erziehung erneuerten Standes, der nun wieder Verantwortung übernehmen kann. In diesem Zusammenhang sei auch noch einmal auf meine Ausführungen zu Schillers *Wilhelm Tell* hingewiesen (Leber 2014): Sie zeigen, dass dort die Revolutionsideale Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit realisiert werden, und zwar mitentscheidend durch den Adel in Gestalt der am Ende des Stücks zentralen Figuren Ulrich von Rudenz und Bertha von Bruneck.

Offensichtlich versucht Schiller trotz der Erfahrung einer aus den Fugen geratenen Welt seinen Geschichtsoptimismus zu retten, indem er das gute Ende der Universalgeschichte nunmehr in der Zukunft erwartet. Ermöglicht werden soll es durch die ästhetische Erziehung verantwortlicher Kreise. Den Erschütterungen seiner zeitgeschichtlichen Gegenwart spricht er dabei die Funktion einer tragischerweise notwendigen Vorstufe auf dem Weg dorthin zu. Hier nun sind wir wieder beim *Wallenstein*, wo im Prolog der Hoffnung Ausdruck verliehen ist, dass sich die von der Französischen Revolution hinterlassenen Trümmer noch in eine verheißungsvolle Zukunft transformieren lassen könnten so wie man die Schrecken des Dreißigjährigen Kriegs aus der Warte der Errungenschaften des Westfälischen Friedens ex post die Funktion einer zwar beklagenswerten, aber notwendigen Durchgangsstufe zusprechen kann. Dieser Gedanke deutet sich bei Schiller schon früh an, worauf Karl Pestalozzi in seinem Beitrag zu *Schiller als Historiker* hinweist:

Ohne ihn [den Westfälischen Frieden] direkt zu nennen, spielt schon die Antrittsrede mehrfach darauf an als auf den jüngsten entscheidenden Umschlagpunkt des Chaos in Ordnung, des Kriegs in Frieden, des einzelstaatlichen Egoismus in eine Völkerfamilie. [...] Den Frieden von Münster und Osnabrück verstand er als



entscheidenden Schritt auf den weltbürgerlichen Endzustand hin, wie ihn Kant angedeutet hatte [in seiner Schrift *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht*].“ (Pestalozzi 1995: 179f.)

Unter dem Titel *Ferdinand II. in Schillers ‚Geschichte des Dreißigjährigen Kriegs‘. Die Rechtfertigung eines Üblen* zeigt Pestalozzi im Weiteren, wie die sich schon in der Antrittsrede abzeichnende teleologische Dialektik in Schillers historischer Schrift über den großen Krieg der Frühen Neuzeit anhand seiner dortiger Bewertung von Ferdinand II. exemplifizieren lässt: Dieser „Üble“ wird von Schiller in Schutz genommen, insoweit er die Ordnung des Reichs repräsentiert, und nur insoweit kritisiert, als er egoistisch die Partikularinteressen der katholischen Seite verfolgt, was dann ironischerweise aber auch wieder zum guten Ende beigetragen hat: „Und so mußte es durch einen seltsamen Gang der Dinge die *Kirchentrennung* sein, was die Staaten unter sich zu einer engeren *Vereinigung* führte“. (Pestalozzi 1995: 181)

Mit Blick auf die *Wallenstein*-Dichtung scheint mir vor allem noch von Bedeutung, dass in Schillers historiographischer Schrift über den Dreißigjährigen Krieg das Reich als positive Ordnung und Ferdinand als Repräsentant dieser Ordnung als sakrosankt erscheint. Es ist ein weiteres Argument, dass die vielen *Wallenstein*-Deutungen, die die Illegitimität von Wallensteins Handeln in Frage stellen, ihrerseits zu hinterfragen sind. Seltsamerweise sind es auch neuere Interpretationen des *Wallenstein* wie etwa Anna Nalbandyans *Schillers Geschichtsauffassung und ihre Entwicklung in seinem klassischen Werk*, die sich bei der Frage „Schuld oder Unschuld“ Wallensteins nicht festlegen wollen (Nalbandyan 2008: 187). Dies ist insofern verwunderlich, als sie ihrerseits die hier referierte Forschungsliteratur zum Hintergrund haben. Der an sich richtige Ansatz, „Schillers Geschichtsdrama als eine exzeptionelle Form der Geschichtsschreibung zu bestimmen“ (Nalbandyan 2008: 11), hat nicht verhindert, verbreitete Fehlinterpretationen und Aporien der *Wallenstein*-Forschung und überhaupt der gesamten Schiller-Forschung fortzuschreiben. Hierzu gehört u. a. auch die eklatante Fehleinschätzung von Wallensteins Zögern als „taktischer Fehler“ (Nalbandyan 2008: 184). Dem ist entgegenzuhalten, dass Wallensteins Bruch mit dem Kaiser zu *jedem* Zeitpunkt ein Fehler gewesen wäre – auch in taktischer Hinsicht! Unabhängig davon, wann er sich dazu entschlossen hätte, die Gegenseite wäre darauf in jedem Fall schon vorbereitet gewesen: Wie Wallenstein von seiner engeren Umgebung gedrängt wird, nicht länger zu zögern, hat Octavio den kaiserlichen Brief, der Wallenstein verurteilt und ächtet, ja längst in der Tasche (W 145). Der Agent des Kaisers und designierte

Nachfolger Wallensteins wartet nur darauf, von ihm Gebrauch machen zu können (was, solange Wallenstein noch zögert, eben noch nicht der Fall ist): „Nicht eher denk ich dieses Blatt zu brauchen,/Bis eine Tat getan ist, die unwidersprechlich/Den Hochverrat bezeugt und ihn verdammt“ (W 146).

Zum Schluss meines Beitrags möchte ich noch einmal auf die zu Beginn dieses Abschnitts zitierte Feststellung über die Bedeutung narrativer Strukturen für die Konstitution geschichtlichen Wissens zurückkommen. Mit ihr einher geht die Relativierung herkömmlich starrer Grenzziehung zwischen faktualer Geschichtsschreibung und fiktionaler Dichtung. Das in dieser Hinsicht Bemerkenswerte an Schillers *Wallenstein* ist, dass sich die herkömmlichen Attribuierungen von Geschichtsschreibung und Dichtung hier in gewisser Weise geradezu tauschen lassen. Ist es doch die vermeintlich stets Fakten liefernde Geschichtsschreibung, in der bis auf den heutigen Tag offen geblieben ist, ob der kaiserliche Feldherr mit den Schweden ein verräterisches Bündnis plante, oder ob er, zu welcher Auffassung die neuere historische Forschung neigt, Opfer entsprechender Unterstellungen wurde. In der aktuellen Wallenstein-Biografie des englischen Historikers Geoff Mortimer ist das Rätsel, das von der historischen Wallenstein-Forschung noch nicht abschließend gelöst ist und es vermutlich auch nie sein wird, schon dem Titel eingeschrieben: *Wallenstein. Rätselhaftes Genie des Dreißigjährigen Kriegs* (Mortimer 2012). Bleibt die Frage, ob und inwiefern uns Schillers *Wallenstein*-Dichtung helfen kann, das Rätsel des historischen Wallenstein zu lösen. Hier ist zunächst festzustellen, dass Schiller es nicht versäumt hat, seinem *Wallenstein* Hinweise einzubauen, dass er mit den zu seiner Zeit noch weit brisanteren Kontroversen der Rezeptionsgeschichte des historischen Wallenstein vertraut ist, sich also auf der Höhe der damaligen historischen Forschung bewegt: „Von der Parteien Gunst und Haß verwirrt/Schwankt sein Charakterbild in der Geschichte“ (W 16). Hier ist nichts weniger ausgesagt, als dass wir den wirklichen Wallenstein nicht kennen. Was wir kennen, sind einander widersprechende Narrative zu Wallenstein, die ihrerseits wiederum auf propagandistische Instrumentalisierungen dieser umstrittenen historischen Figur zurückzuführen sind: zum einen ihre Verteufelung durch das zur Zeit Schillers nach wie vor herrschende Haus Habsburg, das ihre Ermordung zu verantworten hat, zum anderen ihre Verklärung durch die Feinde Habsburgs, also die protestantische Seite des Dreißigjährigen Krieges und deren Nachfolger. Dass die Quellen zur Beurteilung des wirklichen Wallenstein dürftig sind, könnte zum Teil aber auch auf diesen selbst zurückzuführen sein. Schiller legt dies nahe, wenn er ihn bezogen auf seine Geheimverhandlungen mit den Schweden, deren Historizität weder belegt noch widerlegt ist, knapp und kategorisch sagen lässt: „Von meiner Handschrift nichts“ (W 157). Dass wir bei den

zentralen Fragen zu Wallenstein nichts Gesichertes sagen können, könnte also auch damit zusammenhängen, dass dieser ganz bewusst keine ihn belastenden Quellen hinterlassen hat.

Wo sich das historisch Wahre nicht erschließen lässt, ist die Imagination des Wahrscheinlichen das, was der historischen Wahrheit noch am nächsten kommen könnte. Eine solche Füllung der historiographischen Leerstelle mit Dichtung hat Schiller mit seiner *Wallenstein*-Tragödie versucht, in der er unter Berücksichtigung der Umstände der Zeit in Kombination mit psychologischer Einfühlung eine in sich schlüssige und damit nachvollziehbare Handlung entworfen hat, wie es gewesen sein könnte: ganz wie von Aristoteles gefordert nach den Regeln der Notwendigkeit oder zumindest Wahrscheinlichkeit! Dass bei diesem Versuch einer plausiblen Handlung ein mentalitätsgeschichtlicher Wandel des alten Werts der Treue transparent wird, vor deren Hintergrund das tragische Geschehen des Stücks zu erklären ist, unterstreicht den von Aristoteles für die Dichtung und insbesondere für die Tragödie erhobenen Anspruch, philosophischer als die Geschichtsschreibung zu sein – zumindest so lange sich diese mit einem zusammenhanglosen Sammeln von Fakten zufrieden gibt, was heute allerdings nicht mehr die Regel ist und auch bei Schiller als Historiker in seinem in der Jenenser Antrittsvorlesung dargelegten Selbstverständnis als ‚philosophischer Kopf‘ schon nicht mehr der Fall war (im Gegensatz zu manchen Historikern, die zu ihm auf Distanz gingen).

Ein Unterschied zur Geschichtsschreibung dürfte der Dichtung allerdings bleiben: Die Möglichkeit, eine historische Figur auch dem Herzen menschlich näher zu bringen, wie es im Prolog des *Wallenstein* heißt (W 16). Auch hier klingt eine aristotelische Tragödienkategorie an: das Evozieren von Mitleid durch sympathetisches Mit-Leiden, gegen welche emotionale Involvierung des Publikums sich die Geschichtsschreibung schon früh zu verwahren suchte – etwa bei Polybios (hierzu in diesem Band der Beitrag *Die ‚tragische‘ Geschichtsschreibung des Hellenismus in Theorie und Praxis. Einige Beobachtungen zu Polybios und seinen Vorgängern* von Christoph Kugelmeier: Kugelmeier 2018). Man kann diesen vermeintlichen Stein des Anstoßes aber auch ins Positive wenden: Führt der Aufweis historisch je verschiedener Bedingtheit menschlichen Handelns durch Dichtung zu Mitleid, so dürfte das die beste Immunisierung gegen vorschnelle Verurteilung oder auch Verklärung einer historischen Figur sein, wie das gerade für die Geschichte der Historiographie zu Wallenstein kennzeichnend und zu beklagen ist.

Im *Wallenstein* ist es ein epochaler Umbruch auch im Wertesystem, der vom Handeln der *dramatis personae* nicht nur vorangetrieben wird, sondern dieses Handeln auch je individuell beeinflusst, ohne dass sich die handelnden Figuren dieses Einflusses bewusst wären. Dies ist der (geschichts)philosophische

Gehalt dieses Werkes. Wollen wir die damit verbundene Herausforderung ernst nehmen, bleibt jetzt vor allem noch eines: zu fragen, wie und in welchen Kontexten unserer Lebenswelt wir es denn heute mit den seit je zur Humanität gehörenden Werten von Treue und Vertrauen (noch) halten wollen?

### Bibliographie

Friedrich Schiller wird zitiert im Fall von *Wallenstein* nach: Wallenstein (Sigle: W). Hg. v. Frithjof Stock. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag 2005; in allen übrigen Fällen nach Schillers Werke. Nationalausgabe (Sigle: NA) 1940 begr. v. Julius Petersen. Fortgef. v. Liselotte Blumenthal, Benno von Wiese u. Siegfried Seidel. Hg. (seit 1991) v. Norbert Oellers. Bde. 1–42. Weimar: Hermann Böhlaus Nachf.

- Aristoteles (2014): Poetik. Griechisch/Deutsch. Übers. u. hg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam.
- Blatter (2018): Michael Blatter: Wilhelm Tell – ein Held unterwegs. In: Literatur und Geschichte. Hg. v. Sikander Singh u. Manfred Leber. Saarbrücken: Universaar (Saarbrücker literaturwissenschaftliche Ringvorlesungen 7), S. 97–115.
- Dann/Oellers/Osterkamp (1995): Schiller als Historiker. Hg. v. Otto Dann, Norbert Oellers u. Ernst Osterkamp. Stuttgart u. Weimar: J. B. Metzler.
- Dann (2006): Otto Dann: Nachwort. In: Friedrich Schiller: Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte? Hg. v. Otto Dann. Stuttgart: Reclam, S. 59–74.
- Dörr (2006): Volker Dörr: „Ein Ganzes ist, was Anfang, Mitte und Ende hat.“ – Schillers Dramen zwischen historischer und philosophischer Wahrheit. In: Schiller und die Geschichte. Hg. v. Michael Hofmann, Jörn Rüsen u. Mirjam Springer. München: Wilhelm Fink, S. 195–208.
- Frick (1995): Werner Frick: Der ‚Maler der Menschheit‘. Philosophische und poetische Konstruktionen der Gattungsgeschichte bei Schiller. In: Schiller als Historiker. Hg. v. Otto Dann, Norbert Oellers u. Ernst Osterkamp. Stuttgart u. Weimar: J. B. Metzler, S. 77–107.
- Hofmann/Rüsen/Springer (2006): Schiller und die Geschichte. Hg. v. Michael Hofmann, Jörn Rüsen u. Mirjam Springer. München: Wilhelm Fink.
- Hofmann (2006): Michael Hofmann: Schillers Reaktion auf die Französische Revolution und die Geschichtsauffassung des Spätwerks. In: Schiller und die Geschichte. Hg. v. Michael Hofmann, Jörn Rüsen u. Mirjam Springer. München: Wilhelm Fink, S. 180–194.

- Kugelmeier (2018): Christoph Kugelmeier: Die ‚tragische‘ Geschichtsschreibung des Hellenismus in Theorie und Praxis. Einige Beobachtungen zu Polybios und seinen Vorgängern. In: Literatur und Geschichte. Hg. v. Sikander Singh u. Manfred Leber. Saarbrücken: Universaar (Saarbrücker literaturwissenschaftliche Ringvorlesungen 7), S. 37–64.
- Leber (2013): Manfred Leber: Mentalitätsgeschichtliche Zeitenwende. Zur Bedeutung von Schillers „Wallenstein“ als Geschichtstragödie. In: Klassiker. Neu-Lektüren. Hg. v. Ralf Bogner u. Manfred Leber. Saarbrücken: Universaar (Saarbrücker literaturwissenschaftliche Ringvorlesungen 3), S. 61–98.
- Leber (2014): Manfred Leber: Wilhelm Tell: deutscher Klassiker, Schweizer Nationalmythos, Entmythisierung bei Max Frisch. In: Neun plus eins. Literarische Beziehungen zwischen Deutschland und seinen Nachbarn. Hg. v. Ralf Bogner u. Manfred Leber. Saarbrücken: Universaar (Saarbrücker literaturwissenschaftliche Ringvorlesungen 4), S. 109–140.
- Leber (2016): Manfred Leber: Kriegstreiber, Verräter oder verhindertes Friedensstifter. Das schwankende Wallenstein-Bild vor, nach und bei Friedrich Schiller In: Erkundungen zwischen Krieg und Frieden. Hg. v. Manfred Leber u. Sikander Singh. Saarbrücken: Universaar (Saarbrücker literaturwissenschaftliche Ringvorlesungen 6), S. 87–119.
- Mortimer (2012): Geoff Mortimer: Wallenstein. Rätselhaftes Genie des Dreißigjährigen Kriegs. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. (Engl. Originalausgabe: Wallenstein. The Enigma of the Thirty Years War. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2010)
- Müller-Seidel (2009): Walter Müller-Seidel: Friedrich Schiller und die Politik. München: C. H. Beck.
- Nalbandyan (2008): Anna Nalbandyan: Schillers Geschichtsauffassung und ihre Entwicklung in seinem klassischen Werk. Hamburg: Dr. Kovač.
- Osterkamp (1995): Ernst Osterkamp: Die Seele des historischen Subjekts. Historische Porträtkunst in Schillers „Geschichte des Abfalls der Vereinigten Niederlande von der Spanischen Regierung“. In: Schiller als Historiker. Hg. v. Otto Dann, Norbert Oellers u. Ernst Osterkamp. Stuttgart u. Weimar: J. B. Metzler, S. 157–178.
- Pestalozzi (1995): Karl Pestalozzi: Ferdinand II. in Schillers „Geschichte des Dreißigjährigen Kriegs“. Die Rechtfertigung eines Üblen. In: Schiller als Historiker. Hg. v. Otto Dann, Norbert Oellers u. Ernst Osterkamp. Stuttgart u. Weimar: J. B. Metzler, S. 179–190.
- Reinhardt (1976): Hartmut Reinhardt: Schillers „Wallenstein“ und Aristoteles. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 20, S. 278–337.
- Riemer (2017): Peter Riemer: Die dramaturgische Funktion der Träume in den Orest-Tragödien. Von Aischylos’ „Orestie“ bis zur „Taurischen Iphigenie“

des Euripides. In: Traumwelten. Interferenzen zwischen Text, Bild, Musik und Film. Hg. v. Patricia Oster-Stierle u. Janett Reinstädler. Paderborn: Wilhelm Fink, S. 177–194.



# Heinrich Heines geschichtsphilosophisches Denken am Beispiel der Geschichtsballade *Carl I.*

*Sikander Singh*

Carl I.

Im Wald, in der Köhlerhütte sitzt  
Trübsinnig allein der König;  
Er sitzt an der Wiege des Köhlerkind's  
Und wiegt und singt eintönig:

Eyapopeya, was raschelt im Stroh?  
Es blöken im Stalle die Schafe –  
Du trägst das Zeichen an der Stirn  
Und lächelst so furchtbar im Schlafe.

Eyapopeya, das Kätzchen ist todt –  
Du trägst auf der Stirne das Zeichen  
Du wirst ein Mann und schwingst das Beil,  
Schon zittern im Walde die Eichen.

Der alte Köhlerglaube verschwand,  
Es glaubten die Köhlerkinder –  
Eyapopeya – nicht mehr an Gott  
Und an den König noch minder.

Das Kätzchen ist todt, die Mäuschen sind froh –  
Wir müssen zu Schanden werden –  
Eyapopeya – im Himmel der Gott  
Und ich, der König auf Erden.

Mein Muth erlischt, mein Herz ist krank,  
Und täglich wird es kränker –  
Eyapopeya – du Köhlerkind  
Ich weiß es, du bist mein Henker.



Mein Todesgesang ist dein Wiegenlied –  
 Eyapopeya – die greisen  
 Haarlocken schneidest du ab zuvor –  
 Im Nacken klirrt mir das Eisen.

Eyapopeya, was raschelt im Stroh –  
 Du hast das Reich erworben,  
 Und schlägst mir das Haupt vom Rumpf herab –  
 Das Kätzchen ist gestorben.

Eyapopeya, was raschelt im Stroh?  
 Es blöken im Stalle die Schafe.  
 Das Kätzchen ist todt, die Mäuschen sind froh –  
 Schlafe, mein Henkerchen, schlafe! (Heine 1970f.: III, 20f.)

### 1. Entstehungsgeschichte

Im Oktober 1846 erschien mit Angabe des fingierten Druckortes Borna und vordatiert auf das Jahr 1847 eine Anthologie mit sozialkritischen Dichtungen von Georg Weerth, Ferdinand Freiligrath, Anastasius Grün und Heinrich Heine, um nur diejenigen Beiträger anzuführen, denen in der Geschichte der deutschen Literatur über den Vormärz hinaus ein Name geblieben ist. Bereits im Februar des Vorjahres hatte Karl Marx den Versuch unternommen, einen Kontakt zwischen dem Dichter und Hermann Püttmann herzustellen, der Herausgeber dieser „Album“ betitelten Sammlung von „Originalpoesien“ war. Aber obwohl Marx in seinen Briefen herausstellte, dass die *Rheinischen Jahrbücher*, die Püttmann in Darmstadt, später in Konstanz, herausgab und für die er zunächst Beiträge von Heine erhoffte, zensurfrei erscheinen würden, fand sich Heine nicht bereit, Texte zur Verfügung zu stellen, wie Briefe des Dichters an Karl Marx vom 1. Februar und 24. März 1845 belegen (vgl. Heine 1970f.: XXVI, 126 u. 129). Dies geschah erst einige Monate später auf Vermittlung von Karl Grün. So ist es ein auf den 31. Januar 1846 datiertes Schreiben an den Publizisten Grün, in dem die für das Jahrbuch bestimmten Dichtungen Heines erstmals Erwähnung finden (Heine 1970f.: XXII, 183). Da die Zeitschrift jedoch in Preußen verboten wurde, veröffentlichte Püttmann die übersandten Texte in dem ebenfalls von ihm verantworteten „Album“.

In der Anthologie erschienen sieben Gedichte von Heinrich Heine. Das wirkungsmächtigste unter ihnen ist das bereits 1844 in der Zeitschrift *Vorwärts!* publizierte und in der Folge als Flugblatt verbreitete *Die schlesischen Weber*.

Ihm vorangestellt war *Das Wiegenlied*, das später, im Jahr 1851 als Teil des Zyklus *Historien* in der Sammlung *Romanzero* veröffentlicht, den Titel *Carl I.* erhalten hat, der – als Paratext im Sinne Gérard Genettes – den Bezug zu dem englischen Monarchen überhaupt erst herstellt. Obwohl weder der Briefwechsel des Dichters noch die Aufzeichnungen seiner Zeitgenossen Anhaltspunkte für eine exakte Datierung liefern, konnten Eva und Michael Werner durch eine Untersuchung der Handschrift und der Papierbeschaffenheit seine Entstehung auf die Zeit zwischen Mitte 1844 und Januar 1846 eingrenzen (Werner 1975: 88).

Nach der Veröffentlichung im *Romanzero* ließ Heine das Gedicht von Saint-René Taillandier ins Französische übersetzen. Diese Übertragung erschien im Jahr 1855 in dem Band *Poèmes et Légendes*, ergänzt um die Anmerkung: „Les berceuses de mon pays chantonnent, pour endormir leurs marmots, la chanson suivante: ‚Eyapopeya – Qu’est-ce qui s’agit dans la paille? – Le chat est mort – Les petites souris sont bien à leur aise!‘“ (Heine 1970f.: XIII, 222) Eine deutsche Fassung dieses Kinderreims, auf den Heines Dichtung gleich einem Prätext bezogen ist, ist aus der Zeit nicht überliefert. Eine entsprechende Fassung dokumentiert die von Hans Magnus Enzensberger herausgegebene Sammlung *Allerleirauh. Viele schöne Kinderreime*, allerdings ohne Quellenangabe (Allerleirauh 1974: 53). In dem Anhang zu den drei Bänden der Sammlung alter deutscher Lieder *Des Knaben Wunderhorn* von Achim von Arnim und Clemens Brentano findet sich jedoch ein dreistrophiges *Wiegenlied*, mit dessen Eingangszeilen Heines Verse korrespondieren:

Eio popeio, was rasselt im Stroh,  
 Die Gänslein gehn barfus,  
 Und haben keine Schuh,  
 Der Schuster hats Leder,  
 Kein Leisten dazu,  
 Kann er den Gänslein  
 Auch machen kein Schuh. (Wunderhorn 1987: III, 286)

Clemens Brentano entnahm das Lied dem ersten Band des *Holsteinischen Idiotikon*, das Friedrich Johann Schütze in Hamburg herausgegeben hat (Schütze 1800–1802: I, 298f.). Ob Heine, der *Des Knaben Wunderhorn* im Februar 1824 aus der Göttinger Universitätsbibliothek entliehen hat, das Lied durch die Bearbeitung Brentanos kannte oder durch die Sammlung Schützes, ist nicht zu bestimmen (Kanowsky 1973: 133). Zudem ist nicht auszuschließen, dass er während seiner Aufenthalte in Hamburg in den Jahren 1843 und 1844 mit einer der in Norddeutschland verbreiteten mündlich überlieferten Fassungen in Berührung kam (vgl. Kinder- und Ammen-Reime 1836: 2 u. 6). Dass sein Gedicht

erst nach diesen Reisen in die deutsche Heimat entstand, könnte jedenfalls als ein Indiz hierfür gewertet werden.

Damit verweist bereits die Entstehungsgeschichte auf die Bedeutung gattungs- und ideengeschichtlicher Fragen für das Verständnis des Gedichts, das deshalb vor diesem Hintergrund sowie im Kontext seiner intertextuellen Bezüge analysiert werden soll.

## 2. Gattungsdiskurs

Die Kinder- und Wiegenlieder, die Arnim und Brentano im Jahr 1808 der Öffentlichkeit vorstellten, waren eine Provokation für die Zeitgenossen. Denn obwohl bereits der französische Philosoph Jean-Jacques Rousseau und in seiner Nachfolge Pädagogen wie Joachim Heinrich Campe oder Johann Heinrich Pestalozzi die Eigenart des Kindes als ein vom Erwachsenen distinktes menschliches Wesen thematisiert hatten, fanden Kindheitsdarstellungen in der Kunst des frühen 19. Jahrhunderts nur insoweit Interesse, als sie Züge und Aspekte des erwachsenen Lebens antizipierten oder widerspiegelten (vgl. Rölleke 1999: 1f.). Mehr noch als das Kinderlied galt das Wiegenlied den Zeitgenossen als eine nur rezipientenbezogene Textsorte ohne literarischen Wert, was auch in dem metaphorischen Gebrauch des Wortes zum Ausdruck kommt, den das *Deutsche Wörterbuch* unter anderem belegt: Das Wiegenlied ist „etwas die Aufmerksamkeit einschläferndes, illusionen erzeugendes“ (Grimm 1854–1954: XXIX, 1552).

Der weitgehende Verzicht auf Symbole und Allegorien, die einfache Sprache und der wenig kunstvolle, gleichförmige Rhythmus mögen zu diesem Urteil ebenso beigetragen haben wie seine die Prinzipien von Realität und Kausalität in Frage stellenden Inhalte und Handlungsschemata. In diesem Sinne ist auch die Anmerkung zu verstehen, die Friedrich Johann Schütze in seiner Sammlung zu dem *Wiegenlied* macht, das Brentano für das *Wunderhorn* bearbeitet hat: „Die Amme sucht das Kind dadurch zu stillen und einzuschläfern, daß sie ihm die Schwierigkeit des Ausgehens und Schuhtragens vorsingt, wobei sie sich des unpassenden Beispiels der Gänse und des Verlustes des Leistens bedient.“ (Schütze 1800–1802: I, 298)

Auch das zwischen Mitte 1844 und Januar 1846 entstandene Gedicht Heinrich Heines spielt mit dem die Gattung kennzeichnenden Moment einer unpassend und rätselhaft scheinenden, hermetisch anmutenden Folge von Bildern und Ereignissen (vgl. Werner 1975: 87–115 sowie Heine 1970f.: IIIK, 173f.): Welche Reihe von Begebenheiten mag den König in die Hütte eines Köhlers geführt haben? Warum wiegt er das Köhlerkind? Wo sind dessen Eltern? Und woher weiß der König, dass das Kind dereinst sein Henker sein wird? – In

dem Bild, das dem Leser hier entgegentritt, werden diese im Unerklärlichen verharrenden Motive des Wiegenliedes aufgenommen und mit Zügen des numinosen Irrationalismus der Romantik unterlegt.

Zugleich werden diese Elemente des Wiegenliedes, zu denen der Refrain „Eyapopeya“ ebenso gehört wie die in Variationen wiederkehrenden Motive des Raschelns im Stroh und des toten Kätzchens, überlagert von balladesken Zügen, weshalb das Bild des einsam wachenden Königs in der Köhlerhütte wie von fern an Szenen und Gestalten aus den Balladen Ludwig Uhlands erinnert. Heines Gedicht fehlt zwar die konflikthafte Handlung, die Kennzeichen der Ballade ist, durch den Titel *Carl I.* evoziert es jedoch die Erinnerung an jene tragisch-heroischen Stoffe aus der englischen Geschichte, die seit dem Sturm und Drang das Bild der Gattung in der deutschen Literatur wesentlich geprägt haben.

Indem Heine Merkmale der Ballade und des Wiegenliedes miteinander in Beziehung setzt, Traditionen aufnimmt, überformt und kommentiert, entsteht ein Text, der durch die Verschränkung distinkter Gattungsdiskurse als ein intertextuelles Spiel gekennzeichnet ist. Zugleich steht das Gedicht am Ende einer langen Reihe von Reflexionen über das gewaltsame Ende des englischen Königs Carl, die der Dichter von den späten 1820er bis in die frühen 1850er Jahre in seinen eigenen Schriften variiert hat. Der späte Heine zitiert damit auch auf inhaltlicher Ebene Gedanken und Bilder aus vorangegangenen Werken und überschreibt sie, eben jene Differenzen eines Gattungs- und Zeitenwechsels als Leerstellen und Zwischenräume einkalkulierend, welche die Bedeutung des Gesagten vervielfältigen.

### 3. Geschichtsphilosophische Betrachtung

Mit Charles Stuart, der seit 1625 König von Großbritannien und Irland war und im Jahr 1649, nach dem Ende des englischen Bürgerkriegs, als erster neuzeitlicher Herrscher der europäischen Geschichte hingerichtet wurde, hat sich Heine seit seiner England-Reise im Jahr 1827 wiederholt auseinandergesetzt (vgl. Abels 1973; Bodi 1973; von Matt 1994). Bereits in der 1828 erschienenen Besprechung der *Deutschen Literatur* von Wolfgang Menzel thematisiert er die Puritanische Revolution, die mit der Gefangennahme und Enthauptung des Königs einen vorläufigen Abschluss fand, stellt die historischen Ereignisse aber durch eine Parallelisierung der Hinrichtung mit den kritischen Urteilen des Stuttgarter Literarhistorikers über Johann Wolfgang von Goethe in einen ironischen Kontext (Heine 1970f.: IV, 248). Ebenfalls über Carl I. reflektiert Heine in dem letzten Kapitel der *Englischen Fragmente*, die 1831 zum Beschluss der

*Nachträge zu den Reisebildern* veröffentlicht wurden. Im Kontext dieser politischen Betrachtungen über die absolute und die konstitutionelle Monarchie thematisiert er zugleich das Schicksal des im Jahr 1793 ebenfalls enthaupteten französischen Königs Ludwig XVI.: „O, daß die Könige endlich einsähen, daß sie, als Könige des Volkes, im Schutze der Gesetze, viel sicherer leben können, als unter der Garde ihrer adligen Leibmörder!“ (Heine 1970f.: V, 193)

Die geschichtliche Analogie der englischen und der französischen Revolution dekuviert das Historische in Heines Ballade als eine „Kulisse“, welche die Funktion erfüllt, den politischen Bezug des Werkes auf das Zeitgeschehen vor möglichen Eingriffen der staatlichen Zensurbehörden zu verbergen (Bayerdörfer 1972: 438). Das Ende des absolutistischen Zeitalters gerinnt in dem Bild des greisen Königs, der an der Wiege des Köhlerkindes über den unaufhaltsamen Zerfall der Macht und seiner politischen Gestaltungsmöglichkeiten sowie die historische Folgerichtigkeit dieses in der Erhebung des Volkes endenden Prozesses nachdenkt: „Du hast das Reich erworben,/Und schlägst mir das Haupt vom Rumpf herab –“ (Heine 1970f.: III, 21) Heine konstatiert die Unabwendbarkeit jener historischen Entwicklung, die mit dem englischen Bürgerkrieg des Jahres 1648 einsetzte, sich analog mit der Revolution des Jahres 1789 auch in Frankreich vollzog und in den revolutionären Erhebungen der Jahre 1830 und 1848 eine Fortsetzung fand. Vor diesem Hintergrund hat Hans-Peter Bayerdörfer die Ballade im Kontext der lyrischen Werke des Vormärz gedeutet, welche die „Wiegenliedform“ in den Bereich der politischen Dichtung überführen (Bayerdörfer 1979: 451).

Der Prozess einer Emanzipation von der feudalen Gesellschaftsordnung und die Teilhabe aller sozialen Schichten am politischen Diskurs, die eines der zentralen Themen im Werk Heines darstellt, wird jedoch in der Ballade durch die Fokussierung auf die Perspektive des Königs, der an der „Wiege des Köhlerkind’s“ sitzt und den drohenden Verlust seiner Herrschaft und die Unausweichlichkeit seines gewaltsamen Todes besingt, in elegischem Ton beleuchtet (Heine 1970f.: III, 20). Indem die Melancholie und die Einsamkeit des Königs, die am Beginn der ersten Strophe stehen, den Grundton des Gedichtes vorgeben („Im Wald, in der Köhlerhütte sitzt/Trübsinnig allein der König“), verliert die politische Konnotation des Bildes jede revolutionäre Emphase (Heine 1970f.: III, 20). Stattdessen erweist sich der Monolog des englischen Monarchen, der nach der einleitenden Strophe den Hauptteil des Gedichts ausmacht, als eine geschichtsphilosophische Reflexion über die Gefährdung und Zerbrechlichkeit weltlicher Macht, wie sie parallel auch in Percy Bysshe Shelleys *Ozymandias* dichterischen Ausdruck gefunden hat. Deshalb kommentiert die vierte Strophe den Niedergang der feudalabsolutistischen Ordnung mit der lakonischen Einsicht, dass der alte „Köhlerglaube“ verschwunden sei und

die „Köhlerkinder“ weder „an Gott“ noch „an den König“ mehr glauben (Heine 1970f.: III, 21). Der unbefangene „Glaube an die Einheit von Gott und Welt“, jener zunächst nur ideelle Machtverlust der Religion und des auf ihr gründenden monarchistischen Prinzips ist der Beginn eines historischen Prozesses, der schließlich in der physischen Vernichtung des Königs als Repräsentanten dieser überkommenen gesellschaftlichen Ordnung kulminiert (Spencer 1972: 384).

Die in dem Monolog Carl I. präsen- te Einsicht in der Vergeblichkeit menschlichen Strebens („Mein Muth erlischt, mein Herz ist krank, / Und täglich wird es kränker –“), die in einer leisen, durch den Reim ironisch herausgehobenen Resignation endet („Eyapopeya – du Köhlerkind / Ich weiß es, du bist mein Henker.“), definiert eine Gegenposition zu dem Geschichtsbild, das Heines Denken in den 1820er und 1830er Jahren bestimmt hat und das er in der 1835 veröffentlichten Schrift *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* entfaltet hat (Heine 1970f.: III, 21).

Walter Benjamin hat im *Ursprung des deutschen Trauerspiels* herausgearbeitet, dass die Geschichte für den barocken Allegoriker ein „Vorgang unaufhaltsamen Verfalls“ war (Benjamin 1972–1989: I/1, 353). Die erste literarische Bearbeitung der Hinrichtung Carls I. stammt von dem Barockdichter Andreas Gryphius. Sie entstand in den Jahren 1649/50 und erschien 1657 unter dem Titel *Ermordete Majestät oder Carolus Stuardus König von Groß Britannien. Trauer-Spil* in Breslau. *Carl I.* und den *Historien*, in deren zyklischem Zusammenhang das Gedicht veröffentlicht wurde, ist in diesem Sinne eine Revision des optimistischen Glaubens an die Entwicklung des Menschen im historischen Prozess eingeschrieben, der die unter dem Einfluss Georg Wilhelm Friedrich Hegels herausgebildeten geschichtsphilosophischen Positionen Heines geprägt hat. Die Vorstellung, „wonach alle irdischen Dinge einer schönen Vollkommenheit entgegen reifen“, ist hier der Erkenntnis gewichen, dass die Geschichte ein „trotstloser Kreislauf“ ist, der „im Leben der Völker wie im Leben der Individuen“ stets wiederkehrt, wie Heine in dem Aufsatz über verschiedenartige Geschichtsauffassung – zyklisches und lineares Geschichtsmodell einander als These und Antithese gegenüberstellend – konstatiert (Heine 1970f.: VIII, 233).

#### 4. Poetologische Betrachtung

Neben der Analogie zwischen der englischen und der französischen Revolution und den Betrachtungen über den historisch folgerichtigen Niedergang der feudalen Ordnung hat Heine in seinen Werken jedoch noch eine andere Deutung der Figur des englischen Königs entwickelt. In zwei varianten Traumsequenzen – zu der *Einleitung* zu Robert Wesselhöfts *Kahldorf über den Adel in*

*Briefen an den Grafen M. von Moltke* aus dem Jahr 1831 und zu der *Vorrede* zu den *Französischen Zuständen* aus dem Jahr 1833 – rückt die Person des englischen Monarchen zwar in der Hintergrund (Heine 1970f.: IVK, 456 u. VIIK, 136f.). Indem aber der „verlarvte Scharfrichter“ in beiden Traumbildern zu einer Chiffre für den Zensor wird, setzt Heine den König mit dem Dichter gleich (Heine 1970f.: IVK, 456). Die Hinrichtung Carls I. wird damit zu einem poetischen Bild, welches über das historische Ereignis hinausweist und als ein symbolisches Geschehen zu lesen ist. In der Reflexion über das Bild *Cromwell ouvrant le cercueil de Charles I<sup>er</sup>* von Paul Delaroche, das Heine in der Gemäldeausstellung des Jahres 1831 im Salon Carré des Louvre betrachtete, verweist er explizit auf diese Deutung:

Oder sind es etwa nicht die Helden selbst, sondern nur Schauspieler, denen vom Direktor der Welt ihre Rolle vorgeschrieben war, und die vielleicht, ohne es zu wissen, zwey kämpfende Prinzipien tragirten? Ich will sie hier nicht nennen, die beiden feindseligen Prinzipien, die zwey großen Gedanken, die sich vielleicht schon in der schaffenden Gottesbrust befehdten, und die wir auf diesem Gemälde einander gegenüber sehen, das eine schmählich verwundet und verblutend, in der Person von Karl Stuart, das andere keck und siegreich, in der Person von Oliver Cromwel. (Heine 1970f.: VII, 40)

Im Jahr 1838, in seiner Schrift über *Shakespeares Mädchen und Frauen*, benennt er diese beiden Prinzipien: „Mit dem Blute Karls des Ersten, des großen, wahren, letzten Königs, floß auch alle Poesie aus den Adern Englands“. Heine sieht „jene nivellirende Puritanerzeit“ voraus, „die mit dem Königthum, so auch aller Lebenslust, aller Poesie und aller heitern Kunst ein Ende machen“ wird (Heine 1970f.: IX, 154).

Das Bild des wachenden Königs und des schlafenden Kindes ist somit nicht nur eine Chiffre für das Nebeneinander von Vergangenheit und Zukunft, von restaurativen und revolutionären Tendenzen, das kennzeichnend ist für die Übergangsperiode der deutschen Geistesgeschichte zwischen der französischen Juli-Revolution des Jahres 1830 und den europäischen Erhebungen der Jahre 1848/1849. Zugleich thematisiert die lyrische Reflexion über die wechselseitige Bezogenheit des Vergangenen und des Kommenden die Dialektik der bereits spätzeitlich gewordenen Ästhetik des klassisch-romantischen Zeitalters und des Dichtungsverständnisses einer jüngeren Generation, die in der Literatur ein Mittel erkannte, den gesellschaftlichen Emanzipationsprozess zu befördern: „Du trägst das Zeichen an der Stirn/ Und lächelst so furchtbar im Schläfe.“ (Heine 1970f.: III, 20)

Heine hat wiederholt über diese, sein Schreiben wie die Wirkung seines Werkes wesentlich bestimmende Dichotomie von Autonomie und Heteronomie nachgedacht. So schreibt er in einem auf den 20. März 1843 datierten Artikel über die *Musikalische Saison in Paris*:

Die wahrhaft großen Dichter haben von je die großen Interessen ihrer Zeit anders aufgefasst als in gereimten Zeitungsartikeln, und sie haben sich wenig darum gekümmert wenn man sie des Aristokratismus beschuldigt, weil sie die Rohheit der knechtischen Menge abstieß. (Heine 1970f.: X, 189)

In dem in der *Allgemeinen Zeitung* veröffentlichten Bericht spiegelt sich die metaphorische Gleichsetzung der Dichtung und des aristokratischen Prinzips, die auch für die Ballade *Carl I.* bestimmend ist. Heine negiert die Vorstellung einer Zweckbestimmung der Literatur, welche die ästhetischen Diskurse in Deutschland in den Jahren vor dem März 1848 dominiert hat, und betont, im Sinne Friedrich Schillers, die Selbstbestimmung der Kunst als Mittel der Erziehung zur politischen Freiheit. Der englische König Carl I. ist damit, gleich Jehuha ben Halevy in dem Zyklus *Hebräische Melodien des Romanzero*, eine literarische Figuration des Dichters und versinnbildlicht das Prinzip ästhetischer Autonomie gegenüber den Forderungen der Tagesliteratur:

Solchen Dichter von der Gnade  
Gottes nennen wir Genie:  
Unverantwortlicher König  
Des Gedankenreiches ist er.

Nur dem Gotte steht er Rede,  
Nicht dem Volke – In der Kunst,  
Wie im Leben kann das Volk  
Töden uns, doch niemals richten. – (Heine 1970f.: III, 115)

Das Gedicht ist jedoch nicht nur vor dem Hintergrund der Rekurse auf die Figur Carl I. in den Schriften Heines als eine poetologische Betrachtung im Medium der Dichtung ausgewiesen. Das Bild des Königs, der „an der Wiege des Köhlerkind's“ sitzt und „wiegt und singt“ verweist einerseits ironisch auf die antiken Rhapsoden, die seit dem 18. Jahrhundert als Verkörperungen des dichterischen Genies galten und andererseits auf den jüdischen Sänger und König David. In den chiasmisch aufgebauten Zeilen „Wir müssen zu Schanden werden – / Eyapopeya – im Himmel der Gott/Und ich, der König auf Erden“,



gerinnt zwar die philosophische Einsicht in die Unentrinnbarkeit des historischen Prozesses (Heine 1970f.: III, 21). Die Verse dieser fünften und zentralen Strophe des Gedichts sind jedoch zugleich eine Kontrafaktur der Anfangszeilen des 31. Psalms, der in der jüdischen Überlieferung zu jenem Zyklus von Stufen- oder Wallfahrtsliedern gehört, die zu den großen Pilgerfesten – Pessach, Schavuot und Sukkot – auf dem Weg nach Jerusalem gesungen wurden: „Herr, auf dich traue ich, laß mich nimmermehr zu Schanden werden; errette mich durch deine Gerechtigkeit!“ (Ps. 31,2. Die gleiche Wendung findet sich auch in Jes. 45,16, Jer. 7,19 und Jer. 17,13.) Der 71. Psalm greift diese Eingangszeilen des 31. Psalms erneut auf und variiert sie als ein „Gebet um Gottes Gnade bei herannahendem Alter“. Die Klage des alten Königs in Heines Ballade ist somit ein ebenso desillusionierter wie ironischer Kommentar zu den Liedern des jüdischen Königs: „Auch dichtet meine Zunge täglich von deiner Gerechtigkeit; denn schämen müssen sich und zu Schanden werden, die mein Unglück suchen.“ (Ps. 71,24)

Das zwischen Gesang und Monolog, „Wiegenlied“ und „Todesgesang“ changierende Soliloquium des (Sänger-)Königs erweist sich damit nicht nur als eine elegische Reflexion über das historische Kontinuum von Zerfall und steter „Wiederkehr des Gleichen“, sondern auch als eine Betrachtung über die Frage, welchen Beitrag die Dichtung in der Geschichte des Menschengeschlechts zu leisten vermag (Höhn 2004: 140). Am Ende, in der letzten Strophe, sind die geschichtsphilosophischen Gedanken deshalb in der Variation nicht ganz verklungen. Das Lied, das der König an der Wiege des Köhlerkindes singt, schließt zwar als Wiegenlied, betont jedoch durch den ironisch-verstörenden Diminutiv „Henkerchen“, dass auch die Literatur unter das Gesetz der Vergeblichkeit gestellt ist, dass auch die ästhetische Autonomie, welche die Ballade einfordert, dem Dichtungsverständnis einer neuen Zeit weichen müssen:

Eyapopeya, was raschelt im Stroh?  
 Es blöken im Stalle die Schafe.  
 Das Kätzchen ist todt, die Mäuschen sind froh –  
 Schlafe, mein Henkerchen, schlafe! (Heine 1970f.: III, 21)

### Bibliographie

- Abels (1973): Kurt Abels: Zum Scharfrichtermotiv im Werk Heinrich Heines. In: Heine-Jahrbuch 12, S. 99–117.
- Allerleirauh (1974): Allerleirauh. Viele schöne Kinderreime. Hg. v. Hans Magnus Enzensberger. Frankfurt/M.: Insel.

- Bayerdörfer (1979): Hans-Peter Bayerdörfer: Heine: „Karl I.“ In: *Geschichte im Gedicht. Texte und Interpretationen. Protestlied, Bänkelsang, Ballade, Chronik.* Hg. v. Walter Hinck. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 109–117.
- Bayerdörfer (1972): Hans-Peter Bayerdörfer: „Politische Ballade“. Zu den „Historien“ in Heines „Romanzero“. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 46, S. 435–468.
- Benjamin (1972–1989): Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften.* Hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schwepenhäuser. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Bodi (1973): Leslie Bodi: *Kopflös – ein Leitmotiv in Heines Werk.* In: *Internationaler Heine-Kongreß Düsseldorf 1972. Referate und Diskussionen.* Hamburg: Hoffmann und Campe, S. 227–244.
- Grimm (1854–1954): Jacob u. Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch.* Leipzig: Hirzel.
- Heine (1970f.): Heinrich Heine: *Säkularausgabe. Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse.* Hg. v. d. Klassik Stiftung Weimar u. d. Centre National de la Recherche Scientifique in Paris. Berlin u. Paris: Akademie.
- Höhn (2004): Gerhard Höhn: *Heine-Handbuch. Zeit, Person, Werk.* Stuttgart u. Weimar: J. B. Metzler.
- Kanowsky (1973): Walter Kanowsky: *Heine als Benutzer der Bibliotheken in Bonn und Göttingen.* In: *Heine-Jahrbuch* 12, S. 129–153.
- Kinder- und Ammen-Reime (1836): *Kinder- und Ammen-Reime in plattdeutscher Mundart.* Hg. v. Heinrich Smidt. Bremen: Heyse.
- von Matt (1994): Peter von Matt: *Heine und der Henker.* In: *ders.: Das Schicksal der Phantasie. Studien zur deutschen Literatur.* München u. Wien: Hanser, S. 149–158.
- Rölleke (1999): Heinz Rölleke: *Vorwort.* In: *Wiegen- und Kinderlieder. Gesammelt durch die Brüder Grimm.* Hg. von Heinz Rölleke. Weimar: Böhlau, S. 1–10.
- Schütze (1800–1802): Friedrich Johann Schütze: *Holsteinisches Idiotikon.* Hamburg: Kötz.
- Spencer (1972): Hanna Spencer: *Heinrich Heines „Karl I.“* In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift N. F.* 22, S. 377–389.
- Werner (1975): Eva und Michael Werner: *Zur Praxis der Handschrifteninterpretation am Beispiel von Heines „Karl I.“ und „An die Jungen.“* In: *Cahier Heine.* Bd. 1, S. 87–115.
- Wunderhorn (1987): *Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder gesammelt von Achim von Arnim und Clemens Brentano. Kritische Ausgabe.* Hg. v. Heinz Rölleke. Stuttgart: Reclam.



## Männer und Mythen – Theodor Fontanes Balladen über preußische Geschichte

Sascha Kiefer

„[...] so spendet Segen noch immer Fontane [...].“  
(Delius 2013: 40)

Theodor Fontane, das Preußentum und die preußische Geschichte: Das ist ein weites Feld, aus dem der vorliegende Beitrag eine überschaubare Parzelle abgrenzt, indem er sich auf Fontanes Balladen konzentriert – und zwar nur auf diejenigen, die männlichen Persönlichkeiten der preußischen Geschichte gewidmet sind.

Rein quantitativ bilden die Balladen, erst recht in der inhaltlich-thematischen Einschränkung auf die preußische Geschichte, nur einen kleinen Teil von Fontanes umfangreichem Lebenswerk. Doch diese Werkgruppe ist sehr geeignet, um sich Aufschluss über zentrale Charakteristika dieses Autors zu verschaffen. Das gilt insbesondere für Fontanes Umgang mit historisch-patriotischen Stoffen sowie für sein ästhetisches Konzept eines literarischen Realismus – und damit für die beiden Aspekte seines Werks, die im Hinblick auf das Rahmenthema dieses Bandes *Literatur und Geschichte* die entscheidenden sind.

Hinzu kommt, dass die Ballade als Gattung in allen Phasen von Fontanes schriftstellerischer Produktion vertreten ist. Während etwa die Romane, für die Fontane aus heutiger Sicht besonders (und zu Recht) berühmt ist, ein Phänomen der Spätzeit sind – bekanntlich hat Fontane seine wichtigsten Prosawerke erst im Rentenalter geschrieben – ist die Gattung der Ballade von Anfang an in diesem breit gefächerten Œuvre präsent. Konjunkturelle Schwankungen sind klar feststellbar, doch im Großen und Ganzen behauptet die Ballade ihren Platz unter Fontanes bevorzugten Gattungen bis in die späten Jahre. Für die Popularität Fontanes bei seinen Zeitgenossen sind manche seiner heute weitgehend vergessenen frühen Balladen wie die über den alten Derfflinger oder über den alten Zieten wichtiger als die meisten anderen seiner Publikationen. Das hat den alten Fontane begreiflicherweise oft verstimmt, ohne dass sich daraus ableiten ließe, dass er sich von seinen frühen Werken komplett distanziert hätte: Sie spielen eine wichtige Rolle in seiner literarischen Entwicklung und sie sagen viel aus über Fontanes historisch-politisches Selbstverständnis.

Die folgenden Ausführungen gliedern sich in drei Teile: Der erste zeichnet unter dem Motto „Von Neuruppin in den *Tunnel über der Spree*“ Fontanes Weg zur Ballade nach. Daran schließt sich eine Einordnung Fontanes in die Literaturepoche des deutschsprachigen Realismus an: „Zwischen ‚Realität‘ und ‚Verklärung‘: Fontanes literarästhetisches Programm“. Der dritte Teil geht konkret auf eine kleine Auswahl von einschlägigen Balladen Fontanes ein, die in einem Zeitraum von über 40 Jahren entstanden sind: „Vom alten Derffling zum alten Ribbeck: Fontanes Balladen über preußische Persönlichkeiten“.

### **1. Von Neuruppin in den *Tunnel über der Spree*: Fontanes Weg zur Ballade**

Fontanes literarische Laufbahn ließ sich bekanntlich schwer an. Der Sohn eines Apothekers, 1819 in Neuruppin geboren, erlernte zunächst den väterlichen Beruf. In einer seiner schärfsten Abrechnungen mit dem Elternhaus hat Fontane den Grund wie folgt formuliert: „Der Egoismus meines Vaters, der immer Geld hatte für Wein und Spiel, und nie für Erziehung und Zukunft seiner Kinder hat schlimme Frucht getragen. Man ließ mich Apotheker werden, weil man das Geld verprassen wollte, was zur Ausbildung der Kinder hätte verwendet werden müssen [...]“ (an Bernhard von Lepel, 5. Oktober 1849; Fontane 1976: 86). Der „Giftmischer-Zunft“ (an Wilhelm Wolfsohn, 29. Februar 1844; Fontane 1976: 14), wie er den Apothekerstand gelegentlich nannte, hat er sich jedenfalls nie recht zugehörig gefühlt. *Nolens volens* war Fontane allerdings fast zehn Jahre auf pharmazeutischem Gebiet tätig, bevor er den ungeliebten Beruf mit knapp dreißig an den Nagel hängte, um sich und seine Familie durch das Schreiben zu ernähren – als Korrespondent und Redakteur im Dienst des preußischen Innenministeriums, aber auch als Autor von Gedichten, Balladen, Feuilletons oder Reisebüchern.

Diesen Schritt hätte Fontane wahrscheinlich nie gewagt, wenn er sein Selbstbewusstsein als Autor nicht zuvor allmählich hätte ausbauen und stärken können. Dabei spielten literarische Vereine eine zentrale Rolle. Der Apothekergeselle aus der märkischen Provinz, ohne Abitur und ohne akademische Bildung, ohne Vermögen und ohne Beziehungen, sehnte sich nach einem intellektuell und kulturell anregenden sozialen Umfeld, wie es ihm vorrangig die damals beliebten literarischen Cafés und Vereine bieten konnten. Im restaurativen Klima der 1840er Jahre fungierten diese Treffpunkte nicht zuletzt als eine Art Ersatzöffentlichkeit. Hier trafen sich interessierte Bürger und mehr oder weniger professionelle Künstler, Studenten, Schauspieler, Lehrer, Ärzte, Buchhändler und Bibliothekare, man las begierig, was man eben lesen durfte, man

diskutierte kulturelle und politische Entwicklungen, man stellte auch eigene schriftstellerische Versuche vor und gab sich wechselseitig Anregungen, man spielte ein bisschen Theater und feierte die Feste, wie sie fielen.

1840 in Berlin war der 20jährige Fontane Mitglied im Lenau-Club und im Platen-Club, wobei Nikolaus Lenau und August von Platen damals vor allem als liberal engagierte Lyriker bekannt waren, die zum Beispiel in ihren Polenliedern den Freiheitskampf des polnischen Volkes verherrlicht hatten. Am Ende seines Lebens hat Fontane in seiner autobiographischen Schrift *Von zwanzig bis dreißig* auf diese Zeit zurückgeblickt, und es wird immer wieder deutlich, wie bedürftig er nach literarischer Geselligkeit war und wie ungeheuer empfänglich er auf positive Rückmeldungen reagierte, selbst wenn sich diese nur auf ein Gelegenheitsgedicht oder auf eine Art Sketch bezogen, den er anlässlich eines Polterabends geschrieben hat (vgl. Fontane 2014: z. B. 26f.).

In seiner Leipziger Zeit verkehrte Fontane in einem Schriftsteller-Verein, den er rückblickend als ‚Herwegh-Club‘ bezeichnet, und der politische Dichter Georg Herwegh mit seinem auftrumpfenden, pathetisch-revolutionären Ton war eine Zeitlang sein Idol. Der wichtigste Dichterverein für Fontane wurde dann aber in Berlin der *Tunnel über der Spree*. Hier fand der 24jährige 1843 als Gast erstmals Zutritt. Im September 1844 wurde er ordentliches Mitglied (vgl. die Korrektur des von Fontane genannten Datums Mai 1844 in Fontane 2014: 666), und er blieb dem Verein über mehr als zwei Jahrzehnte hinweg verbunden. Der humoristische Name *Tunnel über der Spree* spielte darauf an, dass es unter der Spree eben noch keinen Tunnel gab, während man in London Pläne für einen Tunnel unter der Themse schmiedete. Zu den Mitgliedern des Vereins zählten einige spätere preußische Minister, hohe Diplomaten und Offiziere, Ärzte, Juristen und Hofschauspieler, und unter den professionellen Autoren zumindest zeitweise auch Theodor Storm, Paul Heyse, Felix Dahn, Emanuel Geibel und Moritz Graf Strachwitz.

Wie man sich das gesellige Leben in diesem literarischen Männer-Verein vorzustellen hat, schildert Fontane ausführlich in seinen bereits erwähnten Erinnerungen *Von zwanzig bis dreißig*. Natürlich hatte der *Tunnel über der Spree* alles, was ein Verein haben muss, vom Vorsitzenden bis zum Kassenwart, von Statuten bis zur Vereinshymne. Mit Fontanes Worten war aber alles „humoristisch zugeschnitten, vielleicht mit etwas zu gewolltem Humor“ (Fontane 2014: 172). Schutzpatron des Vereins war Till Eulenspiegel; der Vorsitzende trug den Titel „das angebetete Haupt“, sein Zepter war ein übermannshohes Eulenzepter, mit dem zur Eröffnung der sonntäglichen Sitzungen dreimal auf den Boden aufgestampft wurde. In Anlehnung an die Praxis in Geheimbünden und um soziale Gleichheit über Rang- und Standesgrenzen hinweg zu suggerieren, führte jedes Tunnelmitglied einen Necknamen, einen *Nom de guerre*, unter

dem es im Verein figurierte (vgl. Fontane 2014: 168–171). Da gab es einen Cäsar und einen Macchiavell, einen Rubens und einen Salvator Rosa, einen Tannhäuser und einen Hans Sachs, einen Hölty (Paul Heyse) und einen Maler Müller (Baron Hugo von Blomberg), einen Byron und einen Puschkin; Fontane erhielt sinnigerweise den Übernamen Lafontaine, nicht zuletzt in Anspielung auf seine französischen Vorfahren.

Zu Beginn der Sitzungen fragte das ‚angebotete Haupt‘ rituell: „Sind Späne da?“, damit waren zum Vortrag bestimmte Beiträge, meist Gedichte, gemeint. Wurde die Frage bejaht, legte man die Vortragsreihenfolge fest und am Ende wurde geurteilt und diskutiert. Ein erfolgreicher mündlicher Vortrag im *Tunnel* führte oft dazu, dass die Texte auch bei Hof verlesen wurden, der Prestige-Gewinn war beträchtlich und mehrte in jedem Fall das symbolische Kapital – eine Chance, die Fontane oft genutzt hat. Auch an den spezifischen „Tunnel-Jargon“ erinnert sich Fontane gern: Gäste im *Tunnel* wurden als ‚Runen‘ bezeichnet, was wohl auf etwas Geheimnisvolles verweisen sollte (schließlich konnte man diese Gäste noch nicht einschätzen); die Sammelbüchse des Vereins hieß ‚Eiserner Fonds‘, und diejenigen Mitglieder des literarischen Vereins, die „ganz unproduktiv“ waren, hießen – „Klassiker“ (Fontane 2014: 175).

Wer den politischen Fontane der 1840er Jahre auf einen Nenner bringen will, hat von vornherein verloren: Es ergibt sich kein klares Profil. Fontane verkehrte in demokratischen Kreisen und in preußisch-royalistischen, er veröffentlichte in politisch fast schon revolutionär gesinnten Zeitungen und in regierungsnahen Organen, er stand 1848 auf den Berliner Barrikaden und trat wenig später in den Dienst des preußischen Innenministeriums und der konservativen Kreuz-Zeitung. Entsprechend unterschiedlich ist auch die politische Färbung der literarischen Vereine, die den jungen Fontane zu ihren Mitgliedern rechnen konnten: War etwa der Leipziger Herwegh-Club von radikalen Burschenschaftlern geprägt, so dominierte im *Tunnel über der Spree* eine konservativ-aristokratische Gesinnung, die sich durchaus als reaktionär charakterisieren ließe.

Aber Fontane passte sich an das *Tunnel*-Milieu an, ohne dass das für ihn ein Opfer oder eine Verstellung gewesen wäre. In den *Tunnel* eingeführt wurde er 1844 zu der Zeit, als er seinen einjährigen Dienst beim preußischen Militär ableistete, und zwar von seinem Freund und militärischen Vorgesetzten Bernhard von Lepel, der strikt konservative Positionen vertrat und natürlich gleichfalls literarischen Ehrgeiz hatte. Dass Fontane in den *Tunnel über der Spree* aufgenommen wurde und dort wichtige Kontakte knüpfen konnte, „bedeutete für ihn, der gesellschaftlich und bildungsmäßig nicht ebenbürtig war, sehr viel, wie überhaupt der Umgang im Tunnel ihm eine Welt öffnete, die ihm sonst verschlossen geblieben wäre“ (Nürnberger 1967: 120).

Um sich im *Tunnel* wohl zu fühlen, brauchte Fontane sich nur auf die preußisch-patriotische Prägung durch sein Elternhaus zu besinnen. Schließlich war er aufgewachsen im tiefen Respekt vor der preußischen Tradition und dem preußischen Militär. Als Jugendlicher hat er begeistert mit einer Muster-Kanone gespielt und sich von Kindheit an für den ‚Alten Fritz‘ und dessen Generäle interessiert. Wenn er früh den Wunsch äußerte, Geschichte studieren zu wollen, dachte er vor allem auch an Kriegs- und Militärgeschichte, und das Erwandern europäischer Schlachtfelder gehörte über Jahre hinaus zu Fontanes liebsten Beschäftigungen: an die hundert will er mit der Zeit besichtigt haben. Dass Fontane eine „ausgesprochene Affinität zum militärischen Geist Preußens“ (Friedrich 1988: 17) besaß, wurde in den Forschungsbeiträgen der Nachkriegszeit lange heruntergespielt, aber es ist ein Element, das ganz klar zu einem vollständigen Fontane-Bild gehört. Fontane verstand sich über Jahre hinweg als eine Art vaterländischer, preußisch-patriotischer Schriftsteller (vgl. Wruck 1987) und erarbeitete sich einen entsprechenden Ruf – vor allem mit den Balladen über die preußische Geschichte, die er zuerst im *Tunnel über der Spree* vorgestellt hat und die dort bald als seine eigentliche Domäne galten.

Genauso wie die Affinität zum Preußentum reichte auch die Affinität zur Ballade weit in Fontanes Kindheit zurück. Stofflich interessierte er sich, außer für preußische Geschichte, besonders für altenglische Motive. Schon im Sturm und Drang sind es ja englische Vorlagen gewesen, die das Interesse an der Volksballade beflügelt haben, und die englische Volkspoesie galt als der deutschen besonders nahe und verwandt. Aus der Sammlung altenglischer Volkspoesie, die Thomas Percy herausgegeben hat, *Reliques of Ancient English Poetry*, hat Fontane über Jahre hinweg wichtige Inspirationen bezogen, genauso wie aus den Sammlungen und Werken Sir Walter Scotts, für den schon sein Vater geschwärmt hatte. In seinen späten Gedichtausgaben hat Fontane seine balladenartigen Gedichte sortiert nach den Rubriken *Nordisches*, *Englisch-Schottisches* und *Deutsches. Märkisch-Preußisches*. Die erste Rubrik, zu der unter anderem *Gorm Grymme* gehört, umfasst 11 Texte, die zweite, aus der *Archibald Douglas* und *Die Brück am Tay* herausragen, 29, die dritte über 50 (vgl. Fontane 1995). Auch die englisch inspirierten Texte Fontanes fanden im *Tunnel* Anklang, der *Archibald Douglas* wird sogar, in Fontanes zehntem *Tunnel*-Jahr, zu seinem größten Vorlese-Triumph, aber die ersten und für sein Selbstbewusstsein wichtigsten Erfolge feiert Fontane mit seinen Preußenballaden, die er selbst oft Preußenlieder nannte. Bevor diese Texte näher betrachtet werden, möchte ich aber einen kurzen Einblick in die literarästhetischen Auffassungen des noch relativ jungen Fontane geben, die, soviel sei vorweggenommen, im Wesentlichen auch die des alten Fontane geblieben sind.



## 2. Zwischen ‚Realität‘ und ‚Verklärung‘: Fontanes literarästhetisches Programm

Das Jahr 1848 ist nicht nur ein zentrales Jahr in der europäischen Realgeschichte, sondern auch in der Geschichte der deutschen Literatur. Literarhistorisch befinden wir uns zwischen 1848 und 1890 in der Epoche des Realismus, der in der deutschsprachigen Literatur meist mit einem Adjektiv verbunden wird: man spricht vom ‚poetischen‘ oder vom ‚bürgerlichen‘ Realismus, je nachdem, ob man eher einen ästhetischen oder eher einen soziologischen Aspekt des gleichen Phänomens und der gleichen Texte hervorheben will.

Fontanes literarische Schaffenszeit deckt sich mit allen Phasen des deutschen Realismus, sein Romanwerk der letzten Lebensjahre, vor allem die Berliner Gesellschaftsromane markieren den letzten Höhepunkt dieser Epoche und gehen sogar über diese hinaus. Dass sich Fontane schon in seinen relativ frühen Werken zu den wesentlichen Idealen eines poetischen und bürgerlichen Realismus bekannt hat, zeigt sein 1853 veröffentlichter Aufsatz *Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848*. Dieser Aufsatz formuliert typische Auffassungen der realistischen Ästhetik, die für Fontanes gesamtes poetologisches Denken bestimmend bleiben, so dass sich aus ihm „eine Art Matrix des Fontaneschen Realismus-Verständnisses“ (Aust 2000: 414) herauslesen lässt. Die Epochen-schwelle 1848 will Fontane dabei nicht überbetonen, er schreibt in seinem Aufsatz ausdrücklich, dass die „Vorgänge des Jahres 1848“ eher „der Gewitterregen waren, der die Entfaltung dieser oder jener Knospe zeitigte“ (Fontane 1963: 14), also Entwicklungen beschleunigten, die schon vorher angelegt waren. Diese Bemerkung passt dazu, dass Fontanes Balladen über preußische Geschichte, auch wenn sie zum Teil bereits vor 1848 geschrieben wurden, in der literarischen Praxis vorwegnehmen, was Fontane in seinen theoretischen Überlegungen als zeittypische Entwicklung skizziert.

‚Realismus‘ ist für Fontane das epochale Schlagwort schlechthin. Nach dem Scheitern der Revolution und ihrer hochgespannten, idealistischen Hoffnungen und Utopien erscheint eine ‚realistische‘ Haltung auf allen Gebieten die logische Konsequenz:

Was unsere Zeit nach allen Seiten hin charakterisiert, das ist ihr *Realismus*. Die Ärzte verwerfen alle Schlüsse und Kombinationen, sie wollen Erfahrungen; die Politiker (aller Parteien) richten ihr Auge auf das wirkliche Bedürfnis und verschließen ihre Vortrefflichkeitsschablonen ins Pult; Militärs zucken die Achsel über unsere preußische Wehrverfassung und fordern „alte Grenadiere“ statt „junger Rekruten“; vor allem aber sind es die materiellen Fragen, nebst jenen tausend Versuchen zur Lösung des sozialen Rätsels, welche so entschieden in den Vordergrund

treten, daß kein Zweifel bleibt: die Welt ist des Spekulierens müde und verlangt nach jener „frischen grünen Weide“, die so nah lag und doch so fern. (Fontane 1963: 7f.)

Eine der Zeit adäquate Wirklichkeitserfahrung ist damit durch „Empirie, Realpolitik, Pragmatismus und Sozialreform“ (Aust 2000: 414) geprägt. Breit geht Fontane auf die Frage ein, wie sich der Realismus in der bildenden Kunst durchgesetzt hat. Ein frühes Zeichen dafür ist seiner Ansicht nach zum Beispiel auch, dass die Denkmäler großer Persönlichkeiten der eigenen Geschichte schon seit dem frühen 19. Jahrhundert weitgehend darauf verzichten, die Porträtierten im antiken Kostüm darzustellen; Schadows Skulptur des alten Dessauer wird als Beispiel genannt. Fontane lobt diese Entwicklung zum Realismus ausdrücklich, doch er sieht auch eine Gefahr für die moderne Kunst. Es ist aus seiner Sicht gut, dass sich die Künstler vom spekulativen Idealismus der Romantik und des Vormärz verabschiedet haben, um sich der Wirklichkeit, dem Alltag zuzuwenden und ihre Gegenwart abzubilden. Eine einseitige und radikale Ausprägung dieser Tendenz allerdings sieht Fontane ausgesprochen kritisch. Seine Vorstellung von Realismus steht gewissermaßen zwischen den Extremen einer wirklichkeitsvergessenen und einer wirklichkeitsversessenen Kunst. Ja, die Kunst, sowohl die bildende als auch die poetische, soll sich der Wirklichkeit zuwenden; aber einen „nackte[n], prosaische[n] Realismus“, dem die eigentlich „poetische Verklärung fehlt“, lehnt Fontane ausdrücklich ab (Fontane 1963: 8). Mit einem Goethe-Zitat fordert Fontane zwar den Künstler dazu auf, „nur hinein ins volle Menschenleben zu greifen“, doch die Hand, die diesen Griff tue, müsse eine künstlerische sein:

Das Leben ist doch immer nur der Marmorsteinbruch, der den Stoff zu unendlichen Bildwerken in sich trägt [...]. Der Block an sich, nur herausgerissen aus einem größern Ganzen, ist noch kein Kunstwerk [...]. Der Realismus will nicht die bloße Sinnenwelt und nichts als diese; er will am allerwenigsten das bloß Handgreifliche, aber er will das *Wahre*. (Fontane 1963: 12f.)

Daher warnt Fontane nachdrücklich davor, ‚Misere‘ mit ‚Realismus‘ zu verwechseln: Es gehe auf keinen Fall um „das nackte Wiedergeben alltäglichen Lebens, am wenigsten seines Elends und seiner Schattenseiten“. Einen zu drastischen Realismus sieht Fontane zu dem, was er als den ‚echten‘ Realismus bezeichnet, im selben Verhältnis wie das Eisenerz zum Metall: „die Läuterung fehlt“ (Fontane 1963: 12).

Hier formuliert Fontane die Grundprinzipien dessen, was wir heute bewusst als den ‚poetischen‘ Realismus bezeichnen. Bei aller Bezugnahme auf die

zeitgenössische Wirklichkeit soll dieser Realismus die Welt doch immer auch ‚poetisch‘ darstellen. Das erkenntnistheoretische Problem, ob eine direkte Widerspiegelung, eine Eins-zu-eins-Wiedergabe der Realität in der Kunst überhaupt möglich ist, hat die poetischen Realisten nicht besonders umgetrieben, denn sie waren sich einig darin, dass diese gar nicht wünschenswert, weil unkünstlerisch und platt wäre. Gelingender Realismus soll die Balance halten zwischen Mimesis und Poesis, also zwischen der Nachahmung der bestehenden Realität und der künstlerischen Schöpfung.

So wird ‚Verklärung‘ zum zentralen Postulat des ‚Poetischen Realismus‘; die Verklärung der Wirklichkeit soll gewährleisten, dass der literarische Text oder auch die bildkünstlerische Abbildung ein Plus gegenüber der Wirklichkeit aufweist, einen künstlerischen Mehrwert, der über die ‚bloße‘ Wirklichkeitsdarstellung hinausweist. Ab 1885 wird sich genau an dieser Vorstellung auch die Grenzlinie zwischen dem Poetischen Realismus und dem nachfolgenden Naturalismus festmachen lassen: Die Naturalisten werden nämlich einen radikaleren Realismus einfordern, der auf die ‚Läuterung‘ und ‚Verklärung‘ der Wirklichkeit verzichtet zugunsten einer möglichst exakten Erfassung der Realität, wie sie den poetischen Realisten als unkünstlerisch erscheinen würde. Der alte Fontane hat sich dem Naturalismus gegenüber erstaunlich offen gezeigt und doch für sich eine klare Grenzlinie gezogen: ein ‚wahrer‘ Realismus bleibt für ihn im Wesentlichen nur denkbar als angemessene Synthese zwischen Wirklichkeitsbezug und Verklärungstendenz, und damit orientiert an dem Ideal, das schon sein früher Aufsatz von 1853 entwirft.

Voraussetzung für eine gelingende ‚Verklärung‘ der Wirklichkeit im Kunstwerk ist dabei zunächst eine geschickte Auswahl des Stoffes; die poetische Darstellung soll nicht alles erfassen, sondern nur das, was wichtig und charakteristisch im Blick auf das Dargestellte und damit ‚poesiefähig‘ ist. Hinzu kommt eine bestimmte Haltung des gestaltenden Künstlers, die im Idealfall eines gewissen Humors nicht entbehrt: Der Humor ist ein zentrales Mittel der poetischen ‚Verklärung‘, leistet einen Ausgleich zwischen Nähe und Distanz zum Gegenstand und bezeugt die souveräne Bewältigung des Stoffes durch den Dichter (vgl. Aust 2000: 430). In der Fähigkeit zu künstlerischer Anverwandlung und Aneignung eines ‚wirklichen‘ Stoffes liegt für Fontane die eigentliche kreative Leistung. In der germanistischen Forschung werden „Realismus, Verklärung und Humor“ jedenfalls zu Recht als „eine Art Trinität der Fontaneschen Poetik“ (Aust 2000: 434) bezeichnet; und das lässt sich bereits in der Art und Weise beobachten, wie er in seinen frühen Balladen auf Persönlichkeiten der preußischen Geschichte zugreift.

### 3. Vom alten Derfflinger zum alten Ribbeck: Fontanes Balladen über preußische Persönlichkeiten

Fontane hat, wie die meisten Autoren seiner Zeit, zunächst einzelne Beiträge in Zeitungen und Zeitschriften veröffentlicht, bevor er seine ersten selbstständigen Publikationen vorlegen konnte: Fast gleichzeitig erschienen kurz vor Weihnachten 1849 zwei kleine Bände mit Versdichtungen – *Von der schönen Rosamunde* und *Männer und Helden*. *Männer und Helden* trägt den Untertitel *Acht Preußenlieder*; der Begriff ‚Ballade‘ taucht also hier nicht auf, aber Fontane verwendet ihn in anderen Kontexten häufig in Bezug auf diese Gedichte, und sowohl ‚Lieder‘ wie auch ‚Balladen‘ betonen als Begriff eine Nähe zur Volksdichtung, die durchaus intendiert ist.

Der Titel *Männer und Helden* ist mit großer Emphase formuliert: ‚Männer‘ im emphatischen Sinn werden besungen, vorbildliche Persönlichkeiten, die im entscheidenden Moment auch zu Helden wurden. Die sechs wichtigsten dieser Gedichte sind jeweils einem preußischen Feldherrn des Großen Kurfürsten bzw. Friedrichs des Großen gewidmet; der Titel entspricht dem populären Namen des jeweiligen Helden:

- Der alte Derffling (Georg von Derfflinger, 1606 bis 1695)
- Der alte Dessauer (Leopold I., Fürst von Anhalt-Dessau, 1676 bis 1747)
- Der alte Zieten (Hans Joachim von Zieten, 1699 bis 1786)
- Seydlitz (Friedrich Wilhelm von Seydlitz, 1721 bis 1773)
- Keith (Jakob von Keith, 1696 bis 1758)
- Schwerin (Friedrich Albert von Schwerin, 1717 bis 1789)

Wir können uns heute keine Vorstellung mehr davon machen, wie populär diese hohen Militärs zu Fontanes Zeit gewesen sind. Es gehört zur preußischen, aber auch zur gesamtdeutschen Tradition im 19. Jahrhundert, das Militär zu glorifizieren und das Soldatenhandwerk zu idealisieren. Der literarische Diskurs über das Soldatische ist derart von Verklärung dominiert, dass keine weitere Bemühung notwendig war, um Krieg und Militär auch im poetischen Realismus für literaturfähig zu erklären. Nicht zuletzt die Balladentradition hatte Anteil an diesem verharmlosenden Blick: Ludwig Uhlands Ballade *Schwäbische Kunde* von 1814 beispielsweise (mit der ersten Zeile *Als Kaiser Rotbart lobesam*) war viele Generationen lang fester Bestandteil des schulischen Deutschunterrichts. Dass hier infolge des verherrlichten Schwabenstreichs ein Mensch in zwei Teile gespalten wird – „Zur Rechten sieht man wie zur Linken/Einen halben Türken heruntersinken“ (Uhland 1980: 208) – hat dabei niemanden gestört. Von daher wäre es unhistorisch und müßig, mit ideologiekritischen Vorbehalten an

Fontanes Heldenballaden heranzugehen: Ihre positive Haltung zum Militär entspricht völlig dem damaligen *common sense* und die in den Mittelpunkt gestellten Persönlichkeiten gelten fast überall als leuchtende Vorbilder.

An dieser gängigen Einschätzung seiner Protagonisten hat sich Fontane beim Schreiben der Balladen auch bewusst orientiert. Zugespitzt gesagt: Der noch wenig bekannte Autor wollte von der Popularität seines Gegenstands profitieren, um selbst mit seinen Gedichten populär zu werden. In einem Brief an Hermann Hauff, den einflussreichen Verleger von Cottas *Morgenblatt für gebildete Stände* (bzw. seit 1837 *Leser*) schrieb Fontane am 18. Mai 1847:

Meine Aufgabe beim Niederschreiben aller dieser Gedichte war nur die, den poetischen Ausdruck für das zu finden, was bereits im Munde des Volkes lebt, und in *diesem* bescheidenen Sinne wag' ich sie volkstümlich zu nennen. Das Volk weiß vom Derffling weiter nichts als daß er *Schneider* war; den alten Dessauer betrachtet es als den eigentlichen Repräsentanten der *Zopfzeit*; im Ziethen liebt es den *Freund* und *Gefährten* unsres großen Königs und den Seidlitz bewundert es als das Ideal des *Reiters*; – auf diese, im Volke lebenden Vorstellungen hab' ich mich gestützt; ich habe das Bild erweitert, aber kein fremdes untergeschoben. (Fontane 1976: 34)

Lange vor Fontane haben Autoren wie etwa Gottfried August Bürger auf ähnliche Art und Weise eine programmatische Volkstümlichkeit angestrebt: dem Volk auf den Mund schauen, seine einfachen, aber umso anschaulicheren Vorstellungen aufgreifen, diese erweitern, ein Stück weit veredeln und sprachlich versiert zum Ausdruck bringen – mit diesem ästhetischen Ideal kann sich Fontane identifizieren und es in der realistischen Epoche fortführen. Dass und wie er dabei sowohl der poetischen als auch der bürgerlichen Akzentuierung des deutschen Realismus entgegenkommt, zeigt gleich die erste seiner Preußenballaden, die in die frühe Glanzzeit Preußens zurückverweist, in die Zeit des Großen Kurfürsten.

Georg Derfflinger wurde 1606 in Österreich als Sohn armer protestantischer Eltern geboren, mit denen er in den Wirren des Dreißigjährigen Krieges seine Heimat verlassen musste. Sein Aufstieg war bemerkenswert: In den Heeren verschiedener Staaten brachte er es in diesen kriegerischen Zeiten zu höchsten militärischen Rängen und wurde schließlich geadelt; fast 90jährig starb er hochgehört in Gusow. Ob er in seiner Jugend tatsächlich eine Schneiderlehre absolviert hat, ist umstritten; Fontane selbst, der dem alten Derfflinger in den *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* ein eigenes Kapitel widmet, war der Meinung, dass es sich wohl eher um eine Legende handele, doch mit Hinweis auf ihre Volkstümlichkeit erkannte er ihre poetische Berechtigung an; „warum“, fragt er, solle man sich „gewaltsam um jeden hübschen poetischen

Zug in unseren Überlieferungen bringen“? (Fontane 1994: 197) Schon diese Frage ist symptomatisch für das Geschichtsverständnis des Realismus: Wenn eine dem ‚Wesen‘ des Geschilderten entsprechende Legende poetisch überzeugt, wird ihr auch eine ‚Wahrheit‘ zugestanden, die über der faktischen Authentizität rangiert. Prompt baut Fontane seine gesamte Ballade über den alten Feldherrn sowohl inhaltlich als auch sprachlich auf der fragwürdigen Überlieferung der Schneiderlehre auf:

Der alte Derffling

Es haben alle Stände  
So ihren Degenwert,  
Und selbst in Schneiderhände  
Kam einst das Heldenschwert;  
Drum jeder, der da zünftig  
Mit Nadel und mit Scher,  
Der mache jetzt und künftig  
Vor Derffling sein Honneur.

In seinen jungen Tagen  
War das ein Schneiderblut,  
Doch mocht ihm nicht behagen  
So Zwirn wie Fingerhut,  
Und wenn er als Geselle  
So saß und fädelt' ein,  
Schien ihm die Schneiderhölle\*  
Die Hölle selbst zu sein.

Einst als das Nadelhalten  
Ihm schier ans Leben ging,  
Dacht er: „Das Schädelspalten  
Ist doch ein ander Ding“;  
Fort warf er Maß und Elle  
Voll Kriegslust an die Wand,  
Und nahm an Nadels Stelle  
Den Säbel in die Hand.

---

\* Die Schneiderhölle ist der Raum unter dem Schneidertisch, der zur Aufbewahrung von Stoffresten diente (vgl. Fontane 1995: 550).

Sonst focht er still und friedlich  
 Nach Handwerksburschen-Recht,  
 Jetzt war er unermüdlich  
 Beim Fechten im Gefecht;  
 Es war der flinke Schneider  
 Zum Stechen wohl geschickt,  
 Oft hat er an die Kleider  
 Dem Feinde was geflickt.

Er stieg zu hohen Ehren,  
 Feldmarschall ward er gar,  
 Es mocht ihn wenig kehren,  
 Daß einst er Schneider war;  
 Nur fand er einen Spötter,  
 Verstund er keinen Spaß,  
 Und brummte: „Für Hundsfötter  
 Ist hier mein Ellenmaß.“

Krank lag in seinem Schlosse  
 Der greise Feldmarschall,  
 Keins seiner Lieblingsrosse  
 Kam wiehernd aus dem Stall;  
 Er sprach: „Als alter Schneider  
 Weiß ich seit langer Zeit,  
 Man wechselt seine Kleider –  
 Auch hab’ ich des nicht leid.

Es fehlt der alten Hülle  
 In Breite schon und Läng,  
 Der Geist tritt in die Fülle,  
 Der Leib wird ihm zu eng;  
 Gesegnet sei dein Wille,  
 Herr Gott, in letzter Not!“  
 Er sprach’s, und wurde stille, –  
 Der alte Held war tot.  
 (Fontane 1995: 187–189)

Die Erfahrung der Schneiderlehre verleiht diesem Feldherrn etwas Charakteristisches, etwas, das ihn von allen anderen Feldherrn unterscheidet. Und obwohl

sich Derffling von dieser Erfahrung massiv distanziert, bleibt sie ihm anhaften, auch nachdem er im Militär das geworden ist, was er werden wollte. Noch kurz vor seinem Tod lässt Fontane den alten General von sich als dem „alten Schneider“ sprechen; im Protokoll der *Tunnel*-Sitzung, in der Fontane seine Derfflinger-Ballade mit großem Erfolg vorgetragen hat, heißt es: „ein Lied vom Schneider und doch vom Helden, einfach klar und doch voll Wucht“ (zitiert nach Kohler 1940: 211). Die Schneider-Metaphorik zieht sich durch die gesamte Ballade und verleiht ihr eine sprachliche Einheitlichkeit und durch die zahlreichen Wortspiele auch einen gewissen Sprachwitz und Humor. Der Berufsjargon des Handwerkers ist noch für den längst Geadelten die scharf konturierte, anschauliche sprachliche Grundlage seiner Weltsicht. So bleibt er trotz seiner Ausnahme-Karriere ein Mann des Volkes, und die militärische Tätigkeit, drastisch ausgedrückt das „Schädelspalten“, erscheint umso deutlicher als legitimes Soldatenhandwerk. Der alte Derfflinger wird als eine herausragende Persönlichkeit präsentiert, die für eine ideale Einheit von Zivil und Militär, von Handwerker und General, von Kleinbürgertum und Adel, letztlich von Individuum und preußischem Staat steht und als solche zum Vorbild gerät.

Derffling war der eher seltene Fall eines einfachen Mannes, der im preußischen Militär zu höchsten Ehren aufgestiegen ist, von daher sicher eine soziologische Ausnahme; doch Fontanes Preußenballaden, präsentieren „die aus dem Adel kommenden“ Feldherrn „im Grunde ebenso bürgerlich“ (Köhn 1999: 346).

Das zeigt das Beispiel des alten Zieten. Als vielfach bewährter Anführer einer leichten, beweglichen Husaren-Kavallerie hat sich Zieten durch seine raschen und unerwarteten Angriffe auf den Feind den volkstümlichen Übernahmen ‚Zieten aus dem Busch‘ erworben; als Freund und Vertrauter Friedrichs des Großen ging er in das kollektive Gedächtnis Preußens ein. Für Fontane war der alte Zieten schon in Jugendjahren ein Idol: im Rückblick auf seine Kinderjahre erinnert er sich an ein „Prachtstück“ des väterlichen Wohnzimmers, einen großen Kupferstich nach einem damals beliebten Historiengemälde von E. F. Cunningham, der Friedrich den Großen zeigt, wie er mit seinen Generälen aus dem Manöver zurückkehrt: „Wie oft habe ich vor diesem Bilde gestanden“, schreibt Fontane noch Jahrzehnte später, „und dem alten Zieten unter seiner Husarenmütze ins Auge gesehen, vielleicht meinen Lieblingshelden in ihm vorahnend“ (Fontane 1961: 50). Die Ballade, die er diesem (zumindest zeitweiligen) Lieblingshelden gewidmet hat, liest sich wie folgt:



Der alte Zieten

*Joachim Hans von Zieten,*  
 Husaren-General,  
 Dem Feind die Stirne bieten,  
 Er tat's wohl hundert Mal;  
 Sie haben's all' erfahren,  
 Wie er die Pelze wusch,  
 Mit seinen Leibhusaren  
 Der *Zieten* aus dem Busch.

Hei, wie den Feind sie bleuten,  
 Bei Hennersdorf und Prag,  
 Bei Liegnitz und bei Leuthen,  
 Und weiter Schlag auf Schlag;  
 Bei Torgau, Tag der Ehre,  
 Ritt selbst der Fritz nach Haus,  
 Doch *Zieten* sprach: „Ich kehre  
 Erst noch mein Schlachtfeld aus.“

Sie kamen nie alleine,  
 Der *Zieten* und der *Fritz*,  
 Der Donner war der eine,  
 Der andre war der Blitz.  
 Es wies sich keiner träge,  
 Drum schlug's auch immer ein,  
 Ob warm, ob kalte Schläge,  
 Sie pflegten gut zu sein. –

Der Friede war geschlossen,  
 Doch Krieges Lust und Qual,  
 Die alten Schlachtgenossen  
 Durchlebten's noch einmal;  
 Wie Marschall *Daun* gezaudert,  
 Und *Fritz* und *Zieten* nie,  
 Es ward jetzt durchgeplaudert  
 Bei Tisch, in Sanssouci.

Einst mocht es ihm nicht schmecken,  
 Und sich, der *Zieten* schlief,

Ein Höfling wollt ihn wecken,  
 Der König aber rief:  
 „Laßt schlafen mir den Alten,  
 Er hat in mancher Nacht  
 Für uns sich wach gehalten,  
 Der hat genug gewacht.“ –

Und als die Zeit erfüllet,  
 Des alten Helden war,  
 Lag einst, schlicht eingehüllet,  
*Hans Zieten*, der Husar:  
 Wie selber er genommen  
 Die Feinde stets im Husch,  
 So war der Tod gekommen  
 Wie Zieten aus dem Busch.  
 (Fontane 1995: 190f.)

Wieder ist spürbar, wie viel Wert Fontane auf die sprachliche Durchkomposition der Ballade legt. ‚Zieten aus dem Busch‘ ist der populäre Übername des Helden, der entsprechend noch in der letzten Zeile Verwendung findet, dort in origineller Verbindung mit dem Tod des alten Husaren. Zieten wird breit charakterisiert; die Forschung hat früh darauf hingewiesen, dass Fontanes Preußenballaden eher Charakterballaden seien als Handlungsballaden (Kohler 1940: 209). Obwohl die Handlungen der Helden natürlich präsent sind, wird doch eher von ihren Taten erzählt, als dass sie in den zentralen Handlungen gezeigt würden. In lobpreisendem Ton berichtet die Ballade von Joachim Hans von Zieten, und zum ersten Mal lässt Fontane hier auch den berühmtesten aller Preußenkönige auftreten, „bezeichnenderweise unter dem populär vertraulichen Namen Fritz“ (Kohler 1940: 214). Das Bild von Donner und Blitz veranschaulicht die Zusammengehörigkeit von König und Feldherr ebenso wie die Dynamik, die beide auszeichnet; und es hat natürlich etwas eminent Verklärendes, wenn König und Feldherr mit typisch numinosen, mit dem Göttlichen assoziierten Wetterphänomenen identifiziert werden.

Die zweite Hälfte des Gedichts ist dem Leben Zietens in Friedenszeiten gewidmet. Hier „debütiert der Anekdotenerzähler Fontane“ (Kohler 1940: 214), wenn er heiter davon plaudert, wie der alte Zieten einschläft und Friedrich der Große verbietet, ihn zu wecken – und zugleich wird der bürgerlich-gemüthafte Ton unterstrichen: wie ein freundlicher bürgerlicher Hausherr reagiert der König auf die menschlich-allzumenschliche Schwäche seines alten Gastes. Am Ende steht, wie im *Alten Derffling*, der Tod.

Dass seine ersten drei Feldherrn-Balladen dem alten Derfflinger, dem alten Dessauer und dem alten Zieten gewidmet sind, und damit Generälen, die auffallend alt geworden sind und sogar mit dem Epitheton ‚alt‘ populär wurden, ermöglicht Fontane jeweils eine schöne Abrundung: Die Alten sterben ihren individuellen Tod, im freundlich-versöhnten Einklang mit der Welt. Dieses eigentlich unheroische Moment schwächt die pathetische Glorifizierung des Militärischen ab. Doch obwohl unsere Helden ohne Heldentod im traditionellen Sinn auskommen, markiert ihr Tod die sinnvolle Vollendung ihrer Existenz, die sie im Dienst des Preußentums gelebt haben. Und so teilt sich schon in diesen frühen Balladen Fontanes trotz einer nicht ganz typischen Themenwahl vieles von dem mit, was wir am Autor Theodor Fontane kennen und schätzen: Ein starker Akzent liegt auf dem Persönlichen und Anekdotischen, auf dem Individuellen und Charakteristischen; eine pointierte, anschauliche Ausdrucksweise geht Hand in Hand mit einer freundlich-verklärenden Charakterisierung der realen Persönlichkeiten, und alle diese Eigenschaften entsprechen den ästhetischen Postulaten eines ebenso poetischen wie bürgerlichen Realismus. Es hat in der Forschung an Versuchen nicht gefehlt, Fontanes Preußenballaden eine kritische Intention zu attestieren, etwa in dem Sinne, dass das emphatische Lob des ‚alten‘ Preußens vor allem als Kritik am ‚neuen‘ und ‚aktuellen‘ Preußen zu verstehen sei. Aber es gibt keine Zeugnisse dafür, dass Fontanes frühe Balladen gesellschaftskritisch rezipiert worden wären; und obwohl sich bei Fontane immer und in allen Lebensphasen auch kritische Äußerungen über Preußen und das Preußentum finden lassen, gibt es keinen Grund, den preußisch-patriotischen Enthusiasmus seiner frühen Balladen herunterzuspielen. Denn dieser gehört zu Fontanes Persönlichkeit und zu seinem Werk genauso wie die Skepsis, die Ironie und die Abgeklärtheit, für die wir den Autor aus heutiger Sicht viel eher schätzen.

Dass die später als Preußenlieder zusammengefassten Balladen zuerst im *Tunnel über der Spree* verlesen wurden, rückt zudem einen weiteren wichtigen Aspekt von Fontanes Texten in den Fokus: Die von Fontane bewusst angestrebte schichtenübergreifende Popularität hängt auch mit dem Phänomen der Mündlichkeit zusammen. Der *Tunnel über der Spree* war für Fontane nicht nur eine wichtige Kontaktbörse und eine prägende „Balladenschule“ (Nürnberger 1967: 121), sondern er hat ihn auch entscheidend sensibilisiert für die mündliche Dimension von Literatur. Wer im *Tunnel* überzeugen wollte, musste auch als Vorträger seiner Texte überzeugen, und Fontane war als ausgesprochen engagierter Rezipient dort geschätzt. Die Sprache seiner frühen Balladen verdankt ihren Schwung und ihre Plastizität sicher auch dieser Vortragssituation und der entsprechenden Sensibilisierung ihres Autors für wirkungsvolle Pointierung und einprägsame Klangeffekte.

Über dieses Element von Klang und Mündlichkeit lässt sich auch der Bogen schlagen zu Fontanes balladischer Spätzeit. Natürlich muss dabei einiges ausgelassen werden, was die Entwicklung Fontanes genauer illustrieren würde (eine spannende Zwischenstation in Fontanes Preußenballaden bildet z. B. *Prinz Louis Ferdinand von Preußen*, vgl. dazu Plachta 2000). Doch andererseits macht vielleicht gerade ein großer Sprung von mehr als vier Jahrzehnten besonders deutlich, wo die Kontinuitäten, aber auch die Weiterentwicklungen in Fontanes Balladenkunst zu sehen sind.

Eine Kontinuität liegt im eben angesprochenen Phänomen der Mündlichkeit: Für die Wirkung der Preußenlieder ist vielfach bezeugt, dass sie auf Jahrzehnte hinweg „Allgemeingut“ (Kohler 1940: 229) wurden und fast als Volksdichtung verbreitet waren. Aufgrund der speziell nach 1945 problematisch gewordenen Gegenstände gilt das heute nicht mehr; aber es gilt für eine der späten Balladen Fontanes umso mehr, nämlich für die, mit der Fontane die Sammelausgabe seiner Gedichte und insbesondere die Rubrik *Deutsches. Märkisch-Preußisches* enden ließ: *Herr von Ribbeck auf Ribbeck im Havelland*. Diese Ballade ist nicht nur das populärste Gedicht Fontanes, sondern eines der populärsten Gedichte der deutschen Literatur überhaupt. Ich halte es für legitim, diese heute noch berühmte Ballade in eine Reihe mit den heute vergessenen Preußenballaden zu stellen – klanglich zieht Fontane hier jedenfalls noch einmal alle Register seiner in Jahrzehnten erworbenen Sprachkunst:

Herr von Ribbeck auf Ribbeck im Havelland

Herr von Ribbeck auf Ribbeck im Havelland,  
 Ein Birnbaum in seinem Garten stand,  
 Und kam die goldene Herbsteszeit  
 Und die Birnen leuchteten weit und breit,  
 Da stopfte, wenn's Mittag vom Turme scholl,  
 Der von Ribbeck sich beide Taschen voll,  
 Und kam in Pantinen ein Junge daher,  
 So rief er: „Junge, wiste 'ne Beer?“  
 Und kam ein Mädél, so rief er: „Lütt Dirn,  
 Kumm man röwer, ick hebb 'ne Birn.“

So ging es viel Jahre, bis lobesam  
 Der von Ribbeck auf Ribbeck zu sterben kam.  
 Er fühlte sein Ende. 's war Herbsteszeit,  
 Wieder lachten die Birnen weit und breit,  
 Da sagte von Ribbeck: „Ich scheid' nun ab.“

Legt mir eine Birne mit ins Grab.“  
 Und drei Tage drauf, aus dem Doppeldachhaus,  
 Trugen von Ribbeck sie hinaus,  
 Alle Bauern und Büdner, mit Feiergesicht,  
 Sangen „Jesus meine Zuversicht“,  
 Und die Kinder klagten, das Herze schwer:  
 „He is dod nu. Wer giwt uns nu 'ne Beer?“

So klagten die Kinder. Das war nicht recht,  
 Ach, sie kannten den alten Ribbeck schlecht;  
 Der *neue* freilich, der knausert und spart,  
 Hält Park und Birnbaum strenge verwahrt.  
 Aber der *alte*, vorahnend schon  
 Und voll Mißtraun gegen den eigenen Sohn,  
 Der wußte genau, was er damals tat,  
 Als um eine Birn ins Grab er bat,  
 Und im dritten Jahr, aus dem stillen Haus,  
 Ein Birnbaumsprößling sproßt heraus.

Und die Jahre gehen wohl auf und ab,  
 Längst wölbt sich ein Birnbaum über dem Grab,  
 Und in der goldenen Herbsteszeit  
 Leuchtet's wieder weit und breit.  
 Und kommt ein Jung überm Kirchhof her,  
 So flüstert's im Baume: „Wiste 'ne Beer?“  
 Und kommt ein Mädcl, so flüstert's: „Lütt Dirn,  
 Kumm man röwer, ick gew di 'ne Birn.“

So spendet Segen noch immer die Hand  
 Des von Ribbeck auf Ribbeck im Havelland.  
 (Fontane 1995: 229f.)

Fontanes Gefühl für Klang- und Sprachkunst zeigt sich schon im Titel und im Anfang. Im Juni 1889 schreibt er über seine gerade fertiggestellte Ballade an Julius Rodenberg: „Es ist ein gutes Gedicht, wie Sie vielleicht schon dem Titel abfühlen“ (zitiert nach Fontane 1995: 579). Wenn man diesem Titel etwas ‚abfühlen‘ kann, dann sicherlich zuallererst den Klangreiz, der auf der Wiederholung des ‚Ribbeck‘ beruht, in Verbindung mit dem gleichfalls verdoppelten a-Laut in ‚Havelland‘; auf einer inhaltlichen Ebene mag es zumindest im 19. Jahrhundert der Rekurs auf das alte Preußen sein, der etwas Gutes verheißt. Das

Havelland war für Fontane seine „eigene Heimat und das seiner Meinung nach wahre Geburtsland Preußens“ (Wruck 2001: 198). Das historische Dorf Ribbeck, heute ein Teil der Stadt Nauen, liegt etwa 30 Kilometer westlich von Berlin.

Wer die Preußenballaden kennt, kann den Titel umso besser einordnen: Fontane greift zurück auf seine altbewährte Praxis, eine Ballade nur mit dem klangvollen Namen ihres Protagonisten zu betiteln (ohne dass daraus ein Rollengedicht würde). Wie in den älteren Texten steht dieser Protagonist auch hier im Mittelpunkt jeder einzelnen Strophe. Beim Herrn von Ribbeck auf Ribbeck im Havelland handelt es sich zwar nicht, wie beim alten Derffling oder beim alten Zieten, um eine im kollektiven Bewusstsein der Zeitgenossen fest verankerte historische Berühmtheit, aber doch unverkennbar um einen märkisch-preußischen Adligen. Wie die alten Generäle der früheren Balladen erscheint auch der betagte Landjunker von Ribbeck als unverkennbar individuelle, scharf profilierte und mit sich selbst im Einklang befindliche Persönlichkeit, die ihren Tod akzeptiert und ihm mit Würde und christlicher Gefasstheit gegenübertritt.

Wer also den Titel hört, denkt an den märkisch-preußischen Adel, wie er auch in den Preußenliedern thematisiert wurde; aber weitaus mehr noch als in den Jugendballaden wird dieser Adel unmittelbar in ein bürgerliches Licht gerückt, und das schon durch die zweite Zeile: „Herr von Ribbeck auf Ribbeck im Havelland/Ein Birnbaum in seinem Garten stand“. Hier macht Fontane einen entscheidenden Schritt über die frühen Preußenballaden hinaus: der historisch-heroische Fokus wird nicht nur ergänzt durch eine bürgerliche Perspektive z. B. auf den Schneiderberuf des alten Derffling oder den sympathischen Fauxpas des alten Zieten bei Hofe, sondern er verschwindet zunächst völlig hinter dem bürgerlich-alltäglichen. Ein Protagonist, dessen Zugehörigkeit zum ältesten Adel schon durch „die Gleichnamigkeit von Geschlecht und Ort“ (Wruck 2001: 197) herausgestellt wird, begegnet uns als bürgerlicher Gartenbesitzer. Um einen (!) Birnbaum in seinem Garten zu haben, muss man kein märkischer Adliger sein, das schafft auch ein Bürger mit bescheidenem Vermögen. Und wie in den frühen Preußenballaden kann Fontane die Verklärung seines Balladenhelden auf volkstümliche Überlieferungen stützen: Er hat die Geschichte vom leutseligen Kinderfreund nicht erfunden. Vorbild für seinen alten Herrn von Ribbeck ist der 1759, also auch zur Zeit des Alten Fritz, verstorbene Hans Georg von Ribbeck. Aus dem Grab dieses Herrn wuchs tatsächlich ein Birnbaum. Im Jahr 1911 fiel dieser ‚originale‘ Birnbaum einem Sturm zum Opfer, der Stumpf ist heute in der Dorfkirche von Ribbeck zu bewundern.

Allerdings beschränkt sich Fontane nicht auf eine bloße Nacherzählung der lokalen Sage; wann hätte er das in seinem literarischen Zugriff auf ein historisches Thema je getan? Bei aller Kürze der Ballade erscheint der alte Ribbeck kaum weniger individuell und plastisch gestaltet als der alte Stechlin in

Fontanes letztem Roman. Der Gutsherr stopft sich die Taschen mit Birnen voll wie ein einfacher Bauer, die Kinder spricht er im märkischen Dialekt an, sein ganzes Verhalten ist auf Volkstümlichkeit und Zugewandtheit ausgerichtet. Zudem lebt und stirbt er im betonten Einklang mit der Natur: Jeden Herbst verteilt er seine Birnen, so lange es eben geht, und einmal spürt er im Herbst eben auch, dass es mit ihm zu Ende geht. In dieser naturverbundenen, in natürliche Zyklen eingebundenen Lebensweise verkörpert er das Ideal eines Landjunkers schlechthin.

Eine genuine Zutat Fontanes ist außerdem die Generationenproblematik: In der erwähnten Lokalsage spielt sie keine Rolle, es wird eher als eine Art Zufall dargestellt, dass der tote Ribbeck eine Birne mit ins Grab genommen hat. Bei Fontane ist es ein Kalkül, das die Konstellation zur Anekdote schärft und dem alten Ribbeck eine Dimension von Gewitztheit hinzufügt: Dieser weiß um die moralischen Defizite seiner Erben. Seine zunächst nicht ganz erklärbare Bitte, ihm eine Birne ins Grab zu legen, stellt sich als „sinn- und segensreiche Finte“ (Czapla 2015: 32) heraus – er schlägt seinen geizigen Erben ein Schnippchen. Auf diese Art und Weise spendet der alte Ribbeck über seinen Tod hinaus Segen, das ist dann sogar eine christlich aufgeladene Formulierung, die die Überwindung des Todes andeutet. Als segenbringender Baum, als naturmagische Stimme und Denkmal seiner selbst, aber auch als Muster für soziales, menschenfreundliches Verhalten erreicht der alte Ribbeck eine Art von Unsterblichkeit, und Fontanes poetische, fast legendenhafte Verklärung eines idealen preußischen Landadligen ist perfekt.

Perfekt ist Fontanes Ballade vom *Herrn von Ribbeck auf Ribbeck im Havelland* auch aus balladengeschichtlicher Perspektive. Jahrzehntelang hatte sich Fontane mit der Gattung Ballade beschäftigt; er kannte ihre Tradition und wollte sie, wie seine Dichter-Freunde aus dem *Tunnel über der Spree*, lebendig halten und zu einer neuen Blüte führen. Mit seinen frühen Preußenballaden ist ihm das nur vorübergehend gelungen; die Verherrlichung preußischer Militärs und preußischen Soldatentums hat sich als wenig zeitresistent erwiesen. Mit der Ballade vom sozial gesinnten Kinderfreund dagegen hat Fontane nicht nur den freundlichsten Preußen-Mythos der deutschen Kultur geprägt, sondern auch sich selbst dauerhaft im Kanon der deutschen Balladendichtung etabliert. Neuere Interpretationen wollen eine gewisse Nähe des Ribbeck-Gedichts zur Reformpädagogik des späten 19. Jahrhunderts sehen (vgl. Czapla 2015: bes. 40–46) oder machen eine Analogie zur Bismarckschen Sozialversicherung aus (vgl. Selbmann 2001: 99). Aber das scheint mir gar nicht nötig: Auch demokratische Zeiten, die dem patriarchalischen Habitus des alten Ribbeck eigentlich skeptisch gegenüberstehen, sind nachweisbar empfänglich für die Art, wie Fontane die Zugewandtheit seines Helden, die gewitzte Geste gegenüber den

geizigen Erben, die schöne Vorstellung von Fortleben und Fortwirken gestaltet hat – und die Position des Gedichts im Schulkanon scheint auch im 21. Jahrhundert einigermaßen gesichert.

Umso reizvoller mag die Entdeckung sein, wie stark *Herr von Ribbeck auf Ribbeck im Havelland* in Kontinuität und Weiterentwicklung mit der deutschen Balladentradition verbunden ist: Die Bezüge zu Fontanes eigenen Preußenballaden hoffe ich aufgezeigt zu haben; deutliche Anspielungen auf die ältere Balladentradition sind aber auch spürbar im sprachlichen Material. Fontane „spielt mit dem Tonfall klassischer Balladen“ (Selbmann 2001: 96f.), so etwa am Beginn der zweiten Strophe, wenn das Attribut ‚lobesam‘ dem alten Ribbeck zugesprochen wird wie einst dem Kaiser Rotbart in Uhlands *Schwäbischer Kunde*, oder wenn es heißt, dass er „zu sterben kam“ wie der *König von Thule* in Goethes gleichnamiger Ballade. Und nicht zuletzt nimmt Fontane Bezug auf gleich zwei beliebte Genres der deutschen Balladentradition: auf die Heldenballade und auf die naturmagische Ballade. Die Heldenballade hat er selbst in früheren Jahren auf eine vergleichsweise traditionelle Weise bedient; seine spätere Ballade verklärt nun keine Kriegszüge und großen Militärs mehr, sondern stellt einen sympathischen, sozial gesinnten adligen Menschenfreund in den Mittelpunkt. Und wenn sich der alte Ribbeck posthum zu Wort meldet, als flüsternde Stimme aus dem Birnenlaub, dann orientiert sich Fontane an der Tradition der naturmagischen Ballade, für die Goethes *Erlkönig* das berühmteste Beispiel ist. Doch während die Begegnung mit der numinos belebten Natur in Goethes *Erlkönig* zu einer Katastrophe führt, nämlich zum Tod eines Kindes, ist die Begegnung der märkischen Bauernkinder mit der Stimme des alten Ribbeck eine belebende, eine freundliche und segensbringende. So ist es Fontane in seinen späten Jahren und mit seinen Altersballaden vom Herrn von Ribbeck, aber auch von John Maynard oder der Brücke am Tay gelungen, die ihm so intensiv vertraute Balladentradition einerseits aufzugreifen und fortzusetzen, sie aber andererseits auch in entscheidender Weise weiterzuentwickeln und zu modernisieren. Insofern braucht sich der Balladenautor Theodor Fontane nicht hinter dem heute berühmteren Romanautor des gleichen Namens zu verstecken.

### Bibliographie

- Aust (2000): Hugo Aust: Fontanes Poetik. In: Fontane-Handbuch. Hg. v. Christian Grawe u. Helmuth Nürnberger. Stuttgart: Alfred Kröner, S. 412–465.
- Czapla (2015): Ralf Georg Czapla: Wider die schwarze Pädagogik. Theodor Fontanes Ballade „Herr von Ribbeck auf Ribbeck im Havelland“ im Horizont reformpädagogischer Konzepte. In: Theodor Fontane: Dichter und



- Romancier. Seine Rezeption im 20. und 21. Jahrhundert. Hg. v. Hanna Delf von Wolzogen u. Richard Faber. Würzburg: Königshausen u. Neumann, S. 31–47.
- Delius (2013): Friedrich Christian Delius: Die Birnen von Ribbeck. Erzählung. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Fontane (1961): Theodor Fontane: Meine Kinderjahre. Autobiographischer Roman. In: ders.: Meine Kinderjahre [...]. Unter Mitwirkung von Kurt Schreinert hg. v. Jutta Neuendorff-Fürstenau. München: Nymphenburger Verlagshandlung (Nymphenburger Ausgabe, Bd. XIV), S. 6–185.
- Fontane (1963): Theodor Fontane: Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848. In: ders.: Literarische Essays und Studien. Erster Teil. Gesammelt und hg. v. Kurt Schreinert. München: Nymphenburger Verlagshandlung (Nymphenburger Ausgabe, Bd. XXI/1), S. 7–33.
- Fontane (1976): Theodor Fontane: Briefe. Bd. I. Hg. v. Otto Drude u. Helmuth Nürnberger. München: Nymphenburger Verlagshandlung (Nymphenburger Ausgabe, IV, 1).
- Fontane (2014): Theodor Fontane: Von Zwanzig bis Dreißig. Autobiographisches. Hg. v. der Theodor Fontane-Arbeitsstelle, Universität Göttingen. Berlin: Aufbau. (Große Brandenburger Ausgabe VI, 3)
- Fontane (1994): Theodor Fontane: Wanderungen durch die Mark Brandenburg. Teil 2: Das Oderland. Hg. v. Gotthard Erler u. Rudolf Mingau. 2. Aufl. Berlin: Aufbau. (Große Brandenburger Ausgabe II, 2)
- Fontane (1995): Theodor Fontane: Gedichte. Hg. v. Joachim Krueger u. Anita Golz. 2. Aufl. Berlin: Aufbau (Große Brandenburger Ausgabe, I,1).
- Friedrich (1988): Gerhard Friedrich: Fontanes preußische Welt. Armee – Dynastie – Staat. Herford: E. S. Mittler u. Sohn.
- Kohler (1940): Ernst Kohler: Die Balladendichtung im Berliner ‚Tunnel über der Spree‘. Berlin: Emil Ebering. (Germanische Studien, 223)
- Köhn (1999): Lothar Köhn: „Bei dem Fritzen-Denkmal stehen sie wieder“. Fontanes Preußen-Balladen als Schlüssel zu seinem Werk. In: Mutual exchanges. Sheffield-Münster colloquium II. Hg. v. Dirk Jürgens. Frankfurt/M.: Lang, S. 342–359.
- Müller-Seidel (1972): Walter Müller-Seidel: Fontanes Preußenlieder. Anlässlich eines unveröffentlichten Briefes vom 18. Mai 1847. In: Deutsche Weltliteratur. Von Goethe bis Ingeborg Bachmann. Festgabe für J. Alan Pfeffer. Hg. v. Klaus W. Jonas. Tübingen: Max Niemeyer, S. 140–147.
- Nürnberger (1967): Helmuth Nürnberger: Der frühe Fontane. Politik – Poesie – Geschichte 1840 bis 1860. Hamburg: Christian Wegner.
- Plachta (2000): Bodo Plachta: Ein preußischer Alkibiades. Theodor Fontanes Prinz Louis Ferdinand-Ballade. In: Ballade und Historismus. Die

- Geschichtsballade des 19. Jahrhunderts. Hg. v. Winfried Woesler. Heidelberg: C. Winter, S. 208–233.
- Selbmann (2001): Rolf Selbmann: Von Birnbäumen und Menschen. Eine neue Sicht auf Fontanes Ballade „Herr von Ribbeck auf Ribbeck im Havelland“. In: Fontane-Blätter 72 (2001), S. 94–108.
- Uhland (1980): Ludwig Uhland: Schwäbische Kunde. In: ders.: Sämtliche Gedichte. Hg. v. Walter Scheffler. München: Winkler (Werke, I), S. 207–209.
- Wruck (1987): Peter Wruck: Theodor Fontane in der Rolle des vaterländischen Schriftstellers. Bemerkungen zum schriftstellerischen Sozialverhalten. In: Fontane Blätter 44 (1987), S. 644–667.
- Wruck (2001): Peter Wruck: Eine Legende, die sich der Wirklichkeit bemächtigt. „Herr von Ribbeck auf Ribbeck im Havelland“. In: Gedichte von Theodor Fontane. Interpretationen. Hg. v. Helmut Scheuer. Stuttgart: Philipp Reclam jun. (RUB 17515), S. 194–217.



# Held oder hinterhältiger Schurke? Markgraf Gero I. in deutscher und slavischer Geschichtsschreibung und Literatur

*Roland Marti*

Die Geschichte Mitteleuropas ist seit der Völkerwanderung geprägt durch das Nebeneinander der drei großen sprachlichen Gruppen, die ganz Europa wesentlich prägen: Slavisch, Germanisch und Romanisch. Innerhalb der germanischen Sprachen interessiert hier und im Folgenden vor allem das Deutsche. Dass die beiden Nachbarn aus deutschsprachiger Sicht zunächst als jeweils wenig differenzierte Einheit wahrgenommen wurden, sieht man an den früher üblichen Bezeichnungen „welsch“ und „Welsche“ für die Romanischsprachigen (im Westen und Süden) sowie „wendisch“ und „Wenden“ für die Slavischsprachigen (im Osten und Südosten). Dieses Nebeneinander konnte im Laufe der Geschichte immer wieder zwischen Mit- und Gegeneinander wechseln, verfestigte sich aber im Zeitalter des Nationalismus zunehmend in letzterer Richtung. Am deutlichsten wird dies in der Vorstellung vom französischen „Erbfeind“ für Deutschland einerseits und von der Gefahr des „Panslavismus“ für Deutschland und Österreich-Ungarn andererseits. (Sein Pendant aus slavischer, aber auch französischer Sicht, der „Pangermanismus“, ist eigentlich eine Fehlbezeichnung, denn es geht nicht um das Germanische, sondern um das Deutsche: insofern wäre „Panteutonismus“ angemessener.) Im Folgenden soll es nur um den slavisch-deutschen Gegensatz gehen, der dadurch verschärft wurde, dass im langen 19. Jahrhundert mehrere slavischsprachige Völker in deutsch-dominierten Staaten lebten: im Deutschen Reich bzw. den Vorgängerstaaten (mit polnisch- und sorbischsprachiger Bevölkerung) und in Österreich-Ungarn (mit polnisch-, tschechisch-, slowakisch-, slovenisch-, (serbo)kroatisch-, ukrainisch-, rusinischsprachiger Bevölkerung).

Der slavisch-deutsche Gegensatz wurde in diesem Zeitraum zunehmend nationalistisch aufgeladen, und dabei spielte die Konstruktion einer uralten und kontinuierlichen Gegnerschaft mit dem Ziel historischer Rechtfertigung eine besondere Rolle. Dafür eignete sich der „deutsche Drang nach Osten“, verbunden mit der Überzeugung kultureller Überlegenheit bzw. sogar mit einem kulturellen Sendungsbewusstsein (die Deutschen als „Kulturträger“, im Polnischen ironisierend rezipiert als *kulturtreg(i)er*, Vincenz/Hentschel 2010: s. v.), hervorragend (vgl. Wippermann 1981, Zientara 1974). In diesem Zusammenhang

waren aber auch historische Personen willkommen, deren mehr oder weniger zuverlässig überlieferte Taten entsprechend interpretiert bzw. instrumentalisiert werden konnten, und zwar eben als Projektionsflächen eigener Vorstellungen. Eine solche Person war Markgraf Gero († 965), auch Gero I. (im Gegensatz zu Gero II., † 1015, dem Markgrafen der Mark Lausitz) bzw. Gero der Große genannt (daneben kommt auch der Beiname „der Eiserne“ vor, vgl. Meynert 1843: 131).

Tatsächlich sind Markgraf Gero und sein Wirken im deutsch-slavisches Spannungsverhältnis immer wieder und sehr unterschiedlich gesehen und beschrieben worden, und zwar in der ganzen Bandbreite von streng wissenschaftlichen historischen Untersuchungen bis hin zu literarischen Verarbeitungen. Im Folgenden will ich das an seiner wohl berühmtesten bzw. berüchtigtsten Aktion verfolgen, dem Gastmahl für die dreißig slavischen Fürsten, das zu einem Sinnbild für die deutsch-slavischen Beziehungen hochstilisiert wurde. In diesem Zusammenhang spielt auch sein slavisches „Gegenüber“, Tugumir, eine Rolle, so dass auch er Erwähnung verdient.

## 1.

Zunächst gilt es zusammenzustellen, was an Fakten zu Gero bekannt ist. Das ist nicht viel; noch nicht einmal sein Geburtsjahr kennt man. Allerdings hat er materielle Spuren hinterlassen: Gernrode ist von ihm gegründet worden. In der dortigen Stiftskirche St. Cyriacus, die von ihm gestiftet wurde, steht sein Sarkophag. Die darin befindlichen Gebeine gehören einem Mann, der 184 cm groß gewesen sein dürfte, und wenn es sich dabei um die sterblichen Überreste Geros handelt, so hätte er seine Zeitgenossen deutlich überragt. In der Kirche ist außerdem ein Tafelbild mit der Inschrift „GERO DUX ET MARIHIO [sic] FVNDATOR HVIVS ECCLESIE SAXONV[M]“ zu sehen, das allerdings, ebenso wie der Sarkophag, nicht zeitgenössisch ist, aber möglicherweise auf eine frühere Vorlage zurückgeht.

Des Weiteren ist er fassbar über Urkunden, sei es als Aussteller, als Begünstigter oder als Zeuge (wobei man hier bekanntlich mit dem Problem von Fälschungen zu kämpfen hat), sowie aufgrund von Eintragungen in Memorialbüchern o. ä. Aufgrund dieser Quellen, in denen er erstmals 937 erwähnt wird, lässt sich seine Karriere ungefähr rekonstruieren (vgl. im Überblick Brademann 2000). Entgegen der früheren Annahme, er sei ein „Parvenü“ gewesen, stammte er aus dem hochgestellten sächsischen Adelsgeschlecht der Thietmare, Grafen von Merseburg, und war über Heiratsbeziehungen sogar verbunden mit

Heinrich I., dessen erste Gemahlin Hatheburg seine Kusine war. Heinrichs Sohn Otto (der Große) war Pate von Geros Sohn Siegfried.

Seine Karriere war, selbst unter Berücksichtigung seiner Herkunft, beeindruckend. Vermutlich wurde er nach dem Tod seines Vaters Thietmar, der schon Erzieher und Vertrauter Heinrichs gewesen war, Graf, und 937, nach dem Tod seines älteren Bruders Siegfried, Legat. 939 ist er erstmals urkundlich als Markgraf (*marchio*) erwähnt, 946 in der Gründungsurkunde des Bistums Havelberg sogar als „Herzog“ und Markgraf (*dux et marchio*, mit dem Zusatz *dilectus*, später sogar superlativisch *dilectissimus*), wobei in diesem Fall und in einem parallelen von 948 (Gründungsurkunde des Bistums Brandenburg) die Echtheit der Urkunden umstritten ist. Mit ihm wurde der Titel eines Markgrafen, der in karolingischer Zeit üblich gewesen war, wiederbelebt. Im Höhepunkt seiner Macht herrschte er über die Ostmark (auch als Geromark bezeichnet), die nach seinem Tod in mehrere kleinere Marken aufgeteilt wurde. Um 951 kam es allerdings zu einem einschneidenden „Karriereknick“, da er ab diesem Zeitpunkt mit einer Ausnahme (und dort auch nicht mehr als Markgraf und ohne adjektivischen Zusatz) in keiner Königsurkunde mehr genannt wird und auch im ottonischen Memorialwesen nicht mehr vorkommt. Das bedeutet, dass er der königlichen Huld verlustig ging. Hintergrund dürfte seine Verwicklung in den Aufstand Liudolfs gegen seinen Vater Otto gewesen sein. Immerhin verblieb er in seiner Stellung. Sein Geschlecht starb mit ihm aus: Die Gattin seines vor ihm verstorbenen Sohnes Siegfried, Hathui, wurde die erste Äbtissin des Damenstifts von Gernrode.

Eine weitere wichtige Quelle ist außerdem die zeitgenössische Geschichtsschreibung, die man allerdings selten als unparteiisch bezeichnen kann. Ihr Vorteil ist andererseits, dass sie sich nicht nur mit Namen und Daten begnügt, sondern „Menschen aus Fleisch und Blut“ in ihrem räumlichen und zeitlichen Kontext beschreibt. Für Gero sind insbesondere die Sachsenchronik (*Res Gestae Saxonicae*) Widukinds von Corvey und die Weiterführung der Weltchronik Reginos von Prüm durch Adalbert von Magdeburg, beides Zeitgenossen von Gero, von Bedeutung. Dazu kommt noch die Chronik Thietmars von Merseburg, die etwas später abgefasst wurde. Auffällig ist, dass alle drei in ihrer positiven Einschätzung Geros übereinstimmen und dass sie den „Karriereknick“ verschweigen.

Die ausführlichste Charakterisierung Geros findet sich bei Widukind:

(s. a. 955) Erant quippe in Gerone multae artes bonae, bellandi peritia, in rebus civilibus bona consilia, satis eloquentiae, multum scientiae, et qui prudentiam suam opere (*var. add. magis*) ostenderet quam ore; in adquirendo strennuitas, in dando

largitas et, quod optimum erat, ad cultum divinum bonum studium. (III, 54) (MGH SS rer. Germ. 60: 133)

Gero nämlich war durch viele gute Eigenschaften ausgezeichnet, des Krieges kundig, von gutem Rat in bürgerlichen Angelegenheiten, nicht ohne Beredsamkeit, von vielem Wissen und ein Mann, der seine Klugheit lieber durch Taten als durch Worte bewies; im Erwerben zeigte er Tatkraft, im Schenken Freigebigkeit und, was das Vorzüglichste war, löblichen Eifer für den Dienst Gottes. (Bauer/Rau 1971: 163)

Hier ist bemerkenswert, dass der *codex electus* ihn zu gleichen Teilen als Menschen der Tat und des Wortes beschreibt, während er gemäß der abweichenden Lesart (und in der deutschen Übersetzung) mehr Tatmensch war. Auch in einer Nebenbemerkung in anderem Zusammenhang wird Gero positiv gesehen:

(s. a. 968) Igitur imperator, audita morte matris et filii caeterorumque principalium virorum – nam et Gero, vir (*var.* vix) magnus et potens, iam antea defunctus est (*var.* erat) – iudicavit ab expeditione Fraxanetis abstinere et dispositis in Italia rebus patriam remeare. (III, 75) (MGH SS rer. Germ. 60: 151f.)

Als nun der Kaiser vom Tode seiner Mutter und seines Sohnes und der übrigen vornehmen Männer – denn auch Gero, der gewaltige und mächtige Mann, war schon vorher gestorben – vernommen hatte, beschloß er, von dem Feldzug nach Fraînet abzusehen und nach Ordnung der Verhältnisse in Italien in sein Vaterland zurückzukehren. (Bauer/Rau 1971: 181)

Gero wird hier als wichtige Persönlichkeit im Reich und als *magnus* [Großer] gesehen. (Die Variante *vix* [kaum] statt *vir* [Mann] ist im Zusammenhang klar als Schreibfehler zu interpretieren, zeigt aber, wie leicht im Überlieferungsprozess Verfälschungen eintreten können. Man stelle sich vor, es wäre nur die Handschrift mit dieser Lesart erhalten geblieben.) Dass der Beiname „der Große“ zeitgenössisch war, bestätigt auch Thietmar von Merseburg:

Inde ad Luzici pagum, in cuius fronte urbs quaedam Iarina stat, a Gerone dicta marchione, qui magnus fuit et sic nuncupabatur. (VI, 57) (Thietmar 1992: 304)

Von da zogen wir in den Gau Lausitz, wo man zuerst auf die nach dem Markgrafen Gero benannte Burg Gehren stößt; – er war ein großer Mann und heißt auch der Große. (Thietmar 1992: 305)

Auch Adalbert von Magdeburg lobt Gero in einer kurzen Notiz:

DCCCCLXV [...] Eodem anno Gero marchionum nostri (*var.* sui) temporis optimus et precipuus obiit. (MGH SS rer. Germ. 50: 176)

In demselben Jahr verschied Gero, der beste und vorzüglichste unter den Markgrafen unserer Zeit (Bauer/Rau 1971: 227)

Hier lohnt sich ebenfalls ein Blick auf die abweichende Lesart: Während *sui temporis* [seiner Zeit] nicht viel aussagt, da es zu Geros Zeit nur Hermann Billung, den Herrscher über die Nordmark, als Konkurrenten gab, war das nachher anders, da Geros Ostmark aufgeteilt wurde.

Auf Thietmar von Merseburg geht schließlich auch der Ehrentitel *defensor patriae* [Verteidiger des Vaterlandes] zurück. Dieser Titel umschreibt Geros Rolle für die Wahrnehmung späterer Zeiten am prägnantesten (es ist bemerkenswert, dass ihn Thietmar im Zusammenhang mit einer Episode in Geros Leben verwendet, in der letzterer durch Niederlegung der Waffen diese Funktion, zumindest vorläufig, aufgibt):

Gero quoque, defensor patriae, dum unici morte turbaretur filii suimet illustris Sigifridi, Romam pergens, emeritus iam senex coram altari principis apostolorum Petri arma deposuit victricia et apud domnum apostolicum sancti impetrans brachium Ciriaci ad Deum cum omni suimet hereditate confugit. (II, 19) (MGH SS rer. Germ. N.S. 9: 60)

Auch Gero, der Schützer unseres Landes, ging schwer getroffen durch den Tod seines einzigen, edlen Sohnes hinweg nach Rom; vor dem Altare des Apostelfürsten Petrus legte der greise Krieger seine siegreichen Waffen nieder und erhielt vom apostolischen Herrn einen Arm des hl. Cyriacus; dann barg er sich mit seinem ganzen Erbgut bei Gott. (Thietmar 1992: 55)

Alle diese historischen Überlieferungen kranken natürlich daran, dass nur eine Seite zu Wort kommt. Gero war, allein schon aufgrund der Lage seines Herrschaftsgebiets, vor allem mit slavischen Gegnern konfrontiert. Alle zur Verfügung stehenden Quellen präsentieren aber ausschließlich die Perspektive des Reiches.

## 2.

Der Nachwelt ist Gero hauptsächlich aufgrund einer Episode in Erinnerung geblieben, die Widukind berichtet und die von ihm auf das Jahr 939 datiert wird, also etwa zu der Zeit, als ihm der Titel eines Markgrafen verliehen wird:

Barbari autem labore nostro elati nusquam ab incendio, caede ac depopulatione vacabant, Geronemque, quem sibi rex prefecerat, cum dolo perimere cogitant. Ipse



dolum dolo preoccupans, convivio claro delibutos ac vino sepultos ad triginta fere principum barbarorum una nocte extinxit. (II, 20) (MGH SS rer. Germ. 60: 84)

Die Barbaren aber, durch unsere Schwierigkeiten übermütig geworden, hörten nirgends auf, mit Morden und Brennen das Land zu verwüsten, und trachteten danach, den Gero, den der König über sie gesetzt hatte, mit List zu töten. Er aber kam der List mit List zuvor und räumte ungefähr an die dreißig Fürsten der Barbaren, die nach einem großen Gastmahl von Wein und Schlaf trunken waren, in einer Nacht aus dem Weg. (Bauer/Rau 1971: 107)

Widukind zitiert übrigens mit „ac vino sepultos“ Vergils *Aeneis* („vinoque sepultam“ II, 265; „vinoque sepultus“ III 630).

Die Aussage des Textes ist nicht ganz eindeutig. Die Standardannahme ist, dass Gero die slavischen Anführer zu einem Gastmahl lud und sie, als sie betrunken und damit kampfunfähig waren, umbringen ließ. Damit hätte er gegen das Gastrecht verstoßen. Alternativ gibt es die Interpretation, dass die Slaven unter sich ein Fest feierten und dass Gero sie bei dieser Gelegenheit angriff. Erstere Annahme ist allerdings wesentlich wahrscheinlicher, da Widukind ausdrücklich von einer List Geros spricht, was nicht auf einen Überfall hinweist. Außerdem versucht Widukind offensichtlich Geros Vorgehen zu entschuldigen, indem er es als Maßnahme gegen eine geplante List der Slaven darstellt, also eine Art Präventivschlag.

Die spätere Rezeption dieser Episode hat sie häufig mit einem anderen Vorkommnis in Verbindung gebracht, das ebenfalls von Widukind berichtet wird und im selben Jahr stattgefunden haben soll. Es handelt vom Heveller-Fürsten Tugumir, der als Geisel nach Sachsen kam und dort vermutlich zum Christentum konvertierte:

Hic [Tugumir, R. M.] pecunia multa captus et maiori promissione persuasus professus est se prodere regionem. Unde quasi occulte elapsus venit in urbem quae dicitur Brennaburg, a populoque agnitus et ut dominus susceptus, in brevi quae promisit implevit. Nam nepotem suum, qui ex omnibus principibus gentis supererat, ad se invitans dolo captum interfecit urbemque cum omni regione ditioni regiae tradidit. (II, 21) (MGH SS rer. Germ. 60: 85)

Dieser ließ sich durch eine große Geldsumme gewinnen, und durch noch größere Verheißungen überredet, versprach er, sein Gebiet zu verraten. Deshalb stellte er sich, als sei er heimlich entflohen, kam so in die Burg, die Brandenburg heißt, und wurde vom Volk anerkannt und als Herrscher angenommen, worauf er in kurzem sein Versprechen erfüllte. Er lud nämlich seinen Neffen, der von allen Fürsten des Volkes allein noch übrig war, zu sich ein, und nachdem er ihn durch List gefangen,

tötete er ihn und unterwarf die Burg samt dem ganzen Gebiet der Botmäßigkeit des Königs. (Bauer/Rau 1971: 109)

Widukind erwähnt zwar nicht, wer Tugumir zu seinem Handeln veranlasste, doch ist Gero der wahrscheinlichste Kandidat. Des Weiteren war der Hinweis darauf, dass der Neffe der einzig überlebende Fürst des Volkes gewesen sei, Anlass dafür, diesen Bericht mit der Gastmahl-Episode zu verbinden und daraus abzuleiten, Tugumir sei der einzige Überlebende des Gastmahls gewesen. Eine andere Vermutung geht dahin, dass Tugumir mit dem sächsischen Königshaus verwandtschaftlich verbunden war, und zwar über die namentlich nicht bekannte Mutter von Ottos erstem Sohn Wilhelm, die Tugumirs Schwester oder Tochter gewesen sein könnte (Ludat 1971: 12; Labuda 1960: 253).

### 3.

Die Gastmahl-Episode aus dem Leben Geros scheint in der Populärüberlieferung lebendig geblieben zu sein und wurde offenbar auch nicht negativ gesehen. So schreibt Heinrich Meibom in seiner Widukind-Edition von 1621, es kursierten Verse, die das bezeugten:

Circumferuntur rithmi, qui idem de Gerone testantur.  
Zu Laußnitz erster Fürst was Ich  
Dreißig Wendisch Heern tödtet ich. (Meibom 1621: 64)

Dazu kommen zwei weitere Zeilen, die Meibom nicht anführt:

Stiftt Gerenrod mit eigner Hab  
Dasselbst man sicht noch heut mein Grab. (Spangenberg: 314v)

Meibom selbst hatte offenbar auch kein grundsätzliches Problem mit Geros Verhalten, sah sich aber doch genötigt, eine Erklärung abzugeben:

Refert Widechindus triginta Slauorum principes per insidias ei exitium machinatos: quorum consilia cum detecta essent, ipse clavum clauo pellens ad co[n]iuium vocatos multoq[ue] vino depositos, contrucidari iussit omnes. Dolus an virtus quis in hoste requirat? (Meibom 1621: 77)

Widukind berichtet, dreißig Slavenfürsten hätten heimtückisch seinen [Geros, R. M.] Tod geplamt. Als aber ihre Pläne entdeckt wurden, setzte er List gegen List, lud

sie zum Gastmahl und ließ sie alle, als sie betrunken waren, umbringen. List oder Tapferkeit: Wer fragt im Antlitz des Feindes danach? [Übersetzung hier und im Folgenden, wo nicht anders vermerkt, von mir, R. M.]

Es ist übrigens bemerkenswert, dass Meibom, genau wie Widukind, im letzten Satz aus Vergils *Aeneis* zitiert (II, 390).

#### 4.

Eine Renaissance erlebte die Episode im 19. und 20. Jahrhundert, jetzt im Kontext des eingangs erwähnten slavisch-deutschen Gegensatzes, und hier kommt auch die slavische Seite zu Wort. Zugrunde liegt die romantische Völkervorstellung, wie sie besonders wirkmächtig von Johann Gottfried (von) Herder in seinen *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1784 bis 1791) entwickelt wurde. Sie war entscheidend für die stereotypen Vorstellungen von Völkern in der Romantik und im ganzen 19. Jahrhundert. Besonders bemerkenswert ist dabei, dass dies für die deutsche und die slavische Romantik gleichermaßen gilt. Herders im Allgemeinen positive Stereotypisierung der slavischen Völker in seinem berühmten Slavenkapitel wurde von den Slaven einfach übernommen, also vom Hetero- zum Autostereotyp. Wichtige Punkte darin sind in unserem Zusammenhang der friedfertige Charakter, die große Bedeutung der Gastfreundschaft und die Festfreudigkeit als typisch slavische Eigenschaften. In diesem Kontext musste Geros Tat natürlich als besonders perfid wirken. Für die slavische Position war Gero damit ein ideales Feindbild, während die Gegenseite in Erklärungsnot war.

Ein weiteres Phänomen dieser Renaissance der Gastmahl-Episode im Rahmen des slavisch-deutschen Gegensatzes ist darin zu sehen, dass hier ein Medienwechsel stattfand: Es war nicht mehr die Geschichtsschreibung, die den Ton angab, sondern die Literatur. Im Folgenden werden einige ausgewählte Beispiele dafür präsentiert. Für die slavischen Literaturen steht zunächst stellvertretend die tschechische, weil sie sich des Themas besonders intensiv angenommen hat, so dass nur Beispiele zitiert werden können. Auch die deutsche Gegenposition kann nur exemplarisch dargestellt werden. Einen Sonderfall stellt schließlich die sorbische Literatur dar, da das sorbische Volk zwar slavisch ist, aber im deutschen Staat lebt (der Versuch des nationalsozialistischen Staates, die Sorben als „wendischsprechende Deutsche“ neu zu definieren, scheiterte in den dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts).

## 5.

Gero war ein beliebtes Thema in der tschechischen Literatur, v. a. im Kontext der Nationalbewegung. Ein klassisches Beispiel ist das Gero-Sonett in Ján (so die slowakische Form; tschechisch Jan) Kollárs *Slávy dcera* [Die Tochter der Sláva]. Kollár (1793 bis 1852) war ein Vertreter des Čechoslovakismus: als gebürtiger Slowake schrieb er nur tschechisch (und natürlich deutsch) und bekämpfte die Standardisierung des Slowakischen. Außerdem war er der Begründer der Idee der slavischen Wechselseitigkeit, die den kulturellen Austausch unter den slavischen Völkern als Mittel gegen den deutschen Expansionsdrang propagierte und die von deutscher Seite als gegen das deutsche Volk gerichteter Panslavismus gesehen wurde. Als Dichter wurde er berühmt durch seine ständig erweiterte Sonett-Sammlung *Slávy dcera*. Ursprünglich, 1824, umfasste sie 150 Sonette, was vom Umfang her genau zehn Sonettkränzen entsprach; später wurden daraus 645 Sonette. Sie gehört, obwohl z. T. künstlerisch nicht unbedingt hochstehend, bis heute zum Kanon der tschechischen Literatur. Die Sonette sind zu einem erheblichen Teil der *Slavia submersa* gewidmet, d. h. den ursprünglich slavischsprachigen Gebieten, die seit dem Hochmittelalter allmählich germanisiert worden waren. Das Sonett II 13 (57 in der Erstauflage, 142 in der letzten Fassung) behandelt Geros Tat:

Pozdravení neste, poslu čtvero,  
pánům vůkol po všech vesnicích,  
řkouce, že je zítra v Lužicích  
k slavným hodům čeká hrabě Gero;

Bringt Grüße, ihr vier Gesandten,  
den Herren in der Umgebung,  
und sagt, dass morgen in der Lausitz  
zum Schmaus sie erwartet Graf Gero;

zovte i těch Slavů třidcatero,  
kteří žijí se mnou v různých vesnicích,  
by sme při smířlivých sklenicích  
hráli, pokud přijde noci šero:

ladet auch die dreißig Slaven,  
die mit mir im Streit leben,  
damit wir beim Friedenstrunk  
spielen, bis grau die Nacht sich naht.

Jitro svitne: hrad se celý hostmi  
hned i turnaj o všem namnožil,  
strávil se den rytířskými čnostmi;

Morgengrauen: die ganze Burg voll Gäste,  
gleich fügte das Turnier noch Rosse dazu,  
der Tag verging mit ritterlichen Tugenden;

večer, když se dokonali kvasy,  
zrádce hostům svým předložil  
hlavy našich knížat na pospasy.  
(Kollár 1868: 83)

Abends, als das Festmahl endete,  
lieferte der Verräter seinen Gästen  
die Häupter unserer Fürsten aus.

Hier wird die Geschichte etwas anders dargestellt, als sie in der Chronik überliefert ist. Es handelt sich um eine allgemeine Einladung, die sich an Deutsche und Slaven gleichermaßen richtet. Der Anlass ist ein Ritterturnier, und es wird ausdrücklich auf den ritterlichen Ehrenkodex verwiesen. Schließlich sind auch die eingeladenen deutschen Gäste an der Untat beteiligt, die der *zrádce* [Verräter] geplant hat: der Gegensatz „Gero – Slaven“ wird also erweitert zu „Deutsche – Slaven“. (Hier wird meines Wissens erstmals von Verrat gesprochen, obwohl die Bezeichnung den Tatbestand nicht trifft: Es handelt sich eher um hinterlistige Täuschung. Verrat liegt im Falle von Tugumir vor.)

Auch der zwei Generationen jüngere Dichter Svatopluk Čech (1846 bis 1908) hat einen Gero-Text verfasst, der zusätzlich die Tugumir-Episode einbindet. Es handelt sich um ein längeres Gedicht mit fünfzehn Strophen, das 1888 in der Gedichtsammlung *Nové písně* erschien. Der Text beginnt nach der Ermordung der slavischen Fürsten, an die aber am Anfang erinnert wird (und auch hier ist von *zrada* [Verrat] die Rede):

*Geronův smích*

Ve skvoucí síni prostorné  
dlel Gero, děsná metla,  
již na Slovany nesvorné  
zášť osudu si spleťla;  
táž síň to byla proklátá,  
kam do přátelské rady  
kdys vlákal Vendů knížata,  
by sklál je mečem zrady.  
(Čech 1888: 73)

*Geros Lachen*

Es weilte im großen, prächt'gen Saal  
Gero, die Schreckensgeißel,  
schon hat die Slaven, ungeeint,  
des Schicksals Groll getroffen;  
Verflucht war dieser große Saal,  
seitdem zum Freundschaftsrade  
Gero die Wendenfürsten lud,  
mit Verrates Schwert sie zu schlachten

Jetzt fürchtet er die Rache der Slaven, die sich im Ergebnis seiner Tat gegen ihn zusammengeschlossen haben. Da kommt Tugomír und unterbreitet ihm den bekannten Vorschlag, wie die Slaven unterworfen werden könnten. Sie planen zusammen die Einzelheiten, Tugomír geht ab, und Gero hat einen Lachanfall. Dieses bösertige „deutsche“ Lachen wirkt für das lyrische Ich, das erst in der letzten Zeile hervortritt, bis in die Gegenwart weiter:

Již mizí v šeru dávných dob  
ty hrozný, smutný děje,  
již přes Polabců šířý hrob  
věk pozdní mlčky spěje;  
kde Gero dlel, po ssutých zdích  
houšť břečťanu se vije –

Schon schwinden hin im Zeitalter  
die traurig grausen Taten,  
und über der Polaben Grab  
eil'n schweigend spätere Zeiten  
wo Gero war, am Mauerwerk,  
da windet dicht sich Efeu

však onen krutý, děšný smích  
v mém srdci posud ryje!  
(Čech 1888: 78)

doch jenes Lachen, schrecklich, hart,  
nagt noch an meinem Herzen!

Offensichtlich ist hier die damalige Situation des tschechischen Volkes angesprochen, das über keinen eigenen Staat verfügte, sondern Bestandteil des Habsburger-Reiches war, und wo ein Teil der tschechischen Gesellschaft mit den „Deutschen“ kooperierte.

Ein weiteres Gero-Gedicht stammt von Petr Bezruč (Pseudonym für Vladimír Vašek, 1867 bis 1958), einem sehr eigenwilligen Dichter, der im wesentlichen ein *auctor unius operis* ist: zu seinen Lebzeiten ist nur ein schmaler Gedichtband, *Slezské písně* [Schlesische Gedichte] (1903/09), erschienen, der allein seinen Ruhm begründete. Das darin enthaltene Gero-Gedicht entstand spätestens 1899. Es handelt sich um ein kurzes dreistrophiges Gedicht in Stanzas (*ottava rima*) mit einer Schlusszeile. Darin setzt sich das lyrische Ich, das die Slaven insgesamt vertritt, mit Gero auseinander, dem grenzenloser Hass auf die Slaven unterstellt wird:

*Markýz Géro*

Tak je ti protivný té mluvy zvuk,  
horší nad ní není žádný?  
[...] Ví bůh, že jsi větší  
v záští než plamenný nepřítel boží,  
markýzi Géro!  
[...]  
Pro nás švih bičem a konopnou šňůru,  
  
knížecí úsměv jen pro ně, jen pro ně –  
V požáru, v dýmu až zdvihnem se  
vzhůru,  
dá bůh, že tě jedenkrát strhneme s  
koně,  
markýzi Gero! (Bezruč 1919: 114f.)

*Markgraf Gero*

Ist so dir zuwider der Sprache Klang,  
schlimmer als sie ist dir keine?  
[...] Weiß Gott, du bist größer  
im Hass als der feurige Feind Gottes,  
Markgraf Gero!  
[...]  
Für uns Peitschenhieb und häfnen  
Strick  
fürstliches Lächeln nur ihnen, nur ihnen –  
Im Feuer, im Rauch, stehen dereinst wir  
auf,  
Geb Gott, dass wir einmal dich stürzen  
vom Ross,  
Markgraf Gero!

Es gibt die Vermutung, dass Bezruč diesen Text auf einen Prominenten seiner Zeit gedichtet habe, und zwar den Erzherzog Friedrich von Österreich-Teschen, den nachmaligen Oberkommandierenden der österreichisch-ungarischen Armee im ersten Weltkrieg (Mašek 2008: 312). Damit wäre das Gedicht ein Beispiel für die Aktualisierung Geros als Feindbild in der deutsch-slavischen Auseinandersetzung jener Zeit.

Einen weiteren Gero- und Tugumir-Text (bei ihm Tugomír) hat der tschechische Schriftsteller Alois Jirásek (1851 bis 1930) verfasst, der vor allem als Romancier und Dramatiker mit Stoffen aus der tschechischen Geschichte hervorgetreten ist: *Gero. Historická hra o čtyřech jednáních s dohrou* [Gero: Historienspiel in vier Akten mit Nachspiel] (1904 geschrieben und im selben Jahr im Nationaltheater in Prag aufgeführt). Hier eine kurze Zusammenfassung:

1. Akt: Geros Burg: Želibor, der Neffe Tugomírs, lebt als Geisel am Hof Geros und ist zum Christentum übergetreten. Irmingerd, die Tochter Rothulfs, eines Vetteres von Gero, ist verliebt in Želibor. Dieser plant, sich mit seinen Landsleuten dem Aufstand anderer slavischer Völker anzuschließen, und weiht seinen Onkel Tugomír ein, der sich ebenfalls auf der Burg aufhält. Dieser verrät alles Gero. Gero plant das Gastmahl, bei dem auch Želibor sterben soll. Irmingerd hört das zufällig.
  2. Akt: Geros Burg: Das Gastmahl wird vorbereitet. Tugomír reist ab, damit die Slaven nicht von Gero seine Auslieferung fordern können. Die eingeladenen slavischen Fürsten kommen, und das Gastmahl beginnt. Irmingerd hindert Želibor, am Gastmahl teilzunehmen; er flieht. Gero gibt den Einsatz zur Ermordung der slavischen Fürsten, indem er sein Schwert an der Klinge fasst und hochhält, das damit wie ein erhobenes Kreuz aussieht.
  3. Akt: Auf Schloss Branibor: Kundschafter melden dem Oberpriester Čedrag ein fremdes Heer, das anrückt. Želibor kommt an, berichtet vom Gastmahl und Tugomírs Verrat. Die Slaven bereiten sich zum Kampf vor. Tugomír kommt, überzeugt sie, dass Želibor der Verräter sei, wird zum Anführer erkoren, während Želibor gefangengesetzt wird.
  4. Akt: Im Schloss Branibor nach Tugomírs Verrat: Gero belehnt Tugomír mit Branibor, hält Gericht über Želibor. Irmingerd setzt sich für letzteren ein und wird deswegen ins Kloster verbannt. Ein Bote meldet ein feindliches Heer unter Čedrags Führung. Verwandlung: Schlachtfeld beim heiligen Hain: Gero siegt, aber Rothulf und Sigifrid, Geros Sohn, werden beide verwundet und sterben. Gero ruft verzweifelt aus: „O strašné pohostinství!“ [O schreckliches Gastmahl!] Er fasst wiederum sein Schwert bei der Klinge und spricht es als Kreuz an, das zwar gesiegt hat, ihn aber ins Herz getroffen hat, da sein Sohn, für den er die Krone erhofft hatte, dabei umkam.
- Nachspiel: Der geblendete Čedrag begegnet im ehemaligen heiligen Hain, wo jetzt eine Kirche steht, zwei tschechischen Mönchen von der kyrillo-methodianischen Mission in Mähren. Der Bischof kommt, um Gero auf der Rückkehr von seiner Pilgerreise nach Rom zu empfangen. Gero berichtet von seinem Verzicht auf weltliche Ämter. Čedrag verflucht ihn, Gero läßt Čedrag deswegen in Fesseln legen, überlässt ihn auf die Fürsprache der tschechischen Mönche ihnen zur Bekehrung, die Čedrag ablehnt, da nach seiner Meinung nicht der christliche Glaube, sondern nur die

Einigkeit gegen den (deutschen) Feind helfen könnte. Sein Schlußwort lautet: „Zda s našich ran a naši bídy někdy prohlédnou a poznají, čím nepřítel je silný a čím jsme slabí my –“ [Ob sie je aus unseren Wunden und unserer Not die Erkenntnis gewinnen, worin der Feind stark und wir schwach sind –] (Jirásek 1933: 393–515)

Hier wird, wie bei Svatopluk Čech, die Gastmahlepisode mit Tugumirs Verrat verbunden. Außerdem kommt aber noch das Problem der Christianisierung durch deutsche Missionare dazu, obwohl es die Alternative der slavischen, kyrillo-methodianischen Mission gegeben hätte. Diese würde allerdings nur dann nützen, wenn die hauptsächliche slavische Schwäche, die innere Zerstrittenheit, überwunden werden könnte. In dieser Hinsicht klingt im Schlusswort Čedrags Skepsis an. Es ist unschwer zu erkennen, dass das Stück für die Zeitgenossen aktuellen Bezug hatte.

## 6.

Wie bereits erwähnt, war Gero auch für die deutsche Seite eine ideale Projektionsfläche, allerdings mit umgekehrten Vorzeichen. Er war im Wesentlichen dafür verantwortlich, dass die slavischen Völker im zehnten Jahrhundert unterworfen wurden, auch wenn die Eroberungen dann bald wieder verloren gingen. Allerdings musste man sich, wollte man Gero als Symbol nutzen, im Falle der Gastmahl-Episode mit dem Problem der (Hinter)List auseinandersetzen, die nicht als ritterlich und auch nicht als deutsch galt.

Ein frühes Beispiel, die Erzählung *Das böse Holz* von Hermann Meynert (1808 bis 1895), löst das Problem relativ einfach. Hier will Gero die slavischen Fürsten beim Gastmahl, zu dem er einlädt, umbringen lassen, aber die slavische Seite, repräsentiert durch die Brüder Tugumir und Stomef, plant bei dieser Gelegenheit genau dasselbe mit Gero, so dass es zur Schlacht im Festsaal kommt, die letztlich von Gero gewonnen wird, der die Metzerei beginnt (Meynert 1843: 133–141). Insofern sind hier beide Seiten der (geplanten oder tatsächlichen) Verletzung des Gastrechts schuldig.

Die Notwendigkeit, Geros Vorgehen zu entschuldigen, wird an einem wenig jüngeren Beispiel deutlich. Es handelt sich um einen Text in der Gedichtsammlung mit dem programmatischen Titel *Preußens Ehrensiegel. Eine Sammlung preußisch-vaterländischer Gedichte von den ältesten Zeiten bis zum Jahre 1840* (Müller/Kletke 1851). In der Einleitung werden die stereotypen Vorstellungen über die Slaven aus Herders Slavenkapitel angeführt und um einige weitere ergänzt:



Weniger durch Körpergröße ausgezeichnet als die Germanen, in ihrer Gestaltung voller und weicher und an Farbe des Haars und der Augen dunkler, namentlich in den Gesichtslinien sanfter und runder, die Stirnen weniger offen, der Blick weniger frei, der ganze Ausdruck befangener und mehr sinnlich und sinnig als denkend und geistvoll, haben sie keine Leidenschaft für Krieg und Jagd, zogen der letzteren den friedlichen Fischfang vor, wendeten sich mit Stetigkeit dem Ackerbau und Gartenbau zu und bildeten mit der ihnen eigenen Anstelligkeit und einem hervorstechenden Nachahmungstrieb alle Arten der Handarbeit aus. [...] Was sie von Bildung besaßen, blieb ohne Bewußtsein, ihr gesamtes Leben fiel dem Instinkt anheim und gewann von hier aus mehr einen weiblichen Charakter, in scharfem Gegensatz gegen die Germanen, denen Vernunft, Bewußtsein, Geist überall den männlichen Charakter aufdrückt. (Müller/Kletke 1851: 2)

Nach einem Gedicht *Vorklänge* von Carl Seidel folgt als nächstes gleich *Markgraf Gero* von Ludwig Liber (Pseudonym von Ludwig Lesser, 1802 bis 1867). Er war Journalist und Schriftsteller und Mitbegründer der Vereinigung *Tunnel über der Spree*. In den einleitenden historischen Bemerkungen zum Gedicht, die von A. Müller stammen, heißt es zu Gero:

Er war die Vormauer und der Retter des Vaterlandes. Neuere Geschichtsschreiber beflecken seinen Ruf durch die Erzählung, daß er dreißig wendische Fürsten während eines Gastmahles, zu dem er sie eingeladen, hinterlistig habe ermorden lassen. Das Sachverhältniß ist aber dieses: Jene dreißig wendischen Fürsten hatten sich gegen sein Leben verschworen, und um ihnen zuvorzukommen, überfiel er sie bei einem Gastmahle, und tödtete sie. [...] In den Annalen des Meibom wird ausdrücklich von einem nächtlichen Überfall gesprochen, von einem Gastmahle aber bei Gero selbst nirgends.“ (Müller/Kletke 1851: 13)

Hier werden die Vorstellungen von Gero als *antemurale* und (leicht abgewandelt) *defensor patriae* aufgerufen. In der Vorbemerkung verschweigt Müller aber offenbar bewusst, dass Meibom in seiner Widukind-Ausgabe sehr wohl ein Gastmahl erwähnt und sich sogar bemüßigt fühlt, das Vorgehen Geros durch ein Vergil-Zitat zu rechtfertigen (siehe oben).

Das Gedicht berichtet dann das Geschehen entsprechend Müllers Interpretation:

Auf der Ahnen altem Schloß,  
Hinter sichrem Walle,  
Saß der Markgraf und genoß  
In der luftgen Halle

Frischen, kühlen Maientrunk,  
Den sein Mundschenk hold und jung,  
Eben ihm kredenzt.

Und er sprach recht wohlgemuth  
Zu den Trinkgenossen:  
„Wer gleich uns sein edles Blut  
Rühmlich hat vergossen,  
Ja, dem ziemt es wohl zu ruhn  
Nach so kriegerischem Thun,  
Neuen Kampfs gewärtig!

Leert die Becher allgemach  
Lustig nun auf's Neue,  
Trinkt dem Markgraf Gero nach:  
Unserm Kaiser Treue! – [“]  
Da erscholl des Wächters Ruf:  
„Hört! es kommt auf flüchtgem Huf  
Angesprengt ein Reiter!“

Und der fremde Rittersmann  
Stand bald in der Runde  
Vor dem Markgraf und begann  
Eiligst diese Kunde:  
„Hergesandt bin ich zu dir  
Von dem König Tugumir,  
Heimlich dich zu warnen!“

„Dreißig Wendenfürsten sind  
Wider dich verschworen;  
Sei auf deiner Hut geschwind,  
Sonst bist du verloren;  
Findest sie und ihren Troß  
Dort zu Burgk, dem Wendenschloß,  
Schwelgend all beisammen!“

Heiß von Kampfeslust entflammt,  
Sprang von seinem Sitze  
Gero auf und rief: „Verdammt  
Sei, wer das nicht nützte!

Auf! der Wendenbändiger  
 Wird sie bald verständiger  
 Mit dem Schwerte machen!“

Und zu Burgk versammelt war  
 In des Schlosses Saale  
 Jener edlen Wenden Schaar  
 Bei dem Methpokale:  
 „Tod den Christen! Rache nur!“  
 Tönte rings der Wenden Schwur –  
 Und schon sank die Sonne.

„Gero!“ rief ein greiser Fürst,  
 „Ha! nun seh' ich's kommen,  
 Wie du schwer es büßen wirst,  
 Daß du uns genommen  
 Unsre Gauen freventlich,  
 Ja nun wird der Triglav dich  
 Strafen und die Deinen!“

Wilder Jubel stimmte ein  
 Rund umher im Kreise,  
 Und die Hörner bliesen drein  
 Schlachtenkampfes Weise;  
 Doch bald schwerer ward das Wort,  
 Bald sank einer hier und dort  
 Trunken hin zu Boden. –

Horch da! welch ein Lärm erklingt!  
 Welche dumpfen Tritte?  
 Markgraf Gero plötzlich dringt  
 in der Wenden Mitte;  
 Wie ein wuthentbrannter Leu,  
 Steht er ohne Furcht und Scheu  
 Da mit seinen Mannen.

Hei! wie sausen rechts und links  
 Morgenstern' und Keulen,  
 Wie erschallt im Kampfe rings  
 Mordgeschrei und Heulen:

„Was der Todesstahl nicht nimmt“,  
Ruft der Markgraf wild ergrimmt,  
„Soll der Brand vertilgen!“

Und der Kampf wird schwächer schon,  
Stumpf der Schwerter Schneide,  
Um den Vater steht der Sohn,  
Doch bald sinken beide:  
Als die Nacht gekommen war,  
Lag der Wendenfürsten Schaar  
Allesammt erschlagen.

Gero sprach: „Des Kaisers ist,  
Was ich hab' errungen,  
Aber Gottes, daß als Christ  
Mir die That gelungen;  
Möge immer fest und stark  
Sein und bleiben unsre Mark  
So durch Treu und Glauben!“  
(Müller/Kletke 1851: 13f.)

Selbst bei dieser apologetischen und heroisierenden Darstellung bleibt nicht verborgen, wie wenig heldenhaft der Sieg Geros ist: nicht nur, dass er weitgehend wehrlose Gegner hinschlachten lässt, sondern das wird noch mit einem neuen Motiv verbunden, dem Anzünden des Festsaals, so dass ein Teil der Feinde offenbar nicht im Kampf, sondern durch Feuer umkommen soll. Die letzte Strophe mit dem Selbstlob Geros wirkt angesichts des im Gedicht Beschriebenen ziemlich aufgesetzt.

Ein anderes Mitglied der Vereinigung *Tunnel über der Spree* beschreibt Gero und seine Taten wenig später wesentlich kritischer: Theodor Fontane (1819 bis 1898). In seinen *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* Band 3 (geschrieben 1863/64, veröffentlicht 1872) sieht die Geschichte so aus:

Dieser [Gero, R. M.], wie in Balladen oft erzählt, ließ dreißig wendische Fürsten, also wahrscheinlich die Häupter fast aller Stämme zwischen Elbe und Oder, zu einem Gastmahl laden, machte die Erschienenen trunken und ließ sie dann ermorden. Das war 939. Nicht genug damit. Im selben Jahre vollführte er einen zweiten List- und Gewaltstreich. Den Tugumir, einen flüchtigen Fürsten der Heveller, den er durch Versprechungen auf seine Seite zu ziehen gewußt hatte, ließ er nach Brennabor zurückkehren, wo er Haß gegen die Deutschen heucheln und dadurch

die alte Gunst seines Stammes sich wiedererobern mußte. Aber kaum im Besitze dieser Gunst, tötete Tugumir seinen Neffen, der in wirklicher Treue und Aufrichtigkeit an der Sache der Wenden hing, und öffnete dann dem Gero die Tore, dessen bloßes Werkzeug er gewesen war. (Fontane 1994: 25)

Einen weiteren apologetischen Text, der eine Mischung zwischen populärwissenschaftlicher Abhandlung und historischem Roman darstellt, veröffentlichte 1912 Gottlieb Arens, der Pfarrer von Gehren, einem Ort nahe Luckau in der Niederlausitz, der in der Überlieferung mit Gero zusammengebracht wird (siehe das Zitat aus der Chronik Thietmars von Merseburg oben). Darin wird Gero als „jener durch und durch deutsche Mann [...] der einflußreichste, mächtigste und gewaltigste Feldherr und Herzog seiner Zeit“ gewürdigt, der sich durch „ritterliche Tüchtigkeit und persönliche Tapferkeit“ auszeichnete (Arens 1912: 1f.). Die Gastmahl-Episode wird hier ebenfalls nur in ihrer apologetischen Version akzeptiert:

Man hat diese Tat des Gero schwer verurteilt und sogar behauptet, dadurch sei der ganze Haß gegen das Deutsche Reich und gegen Gero entstanden. [...] Das ist gänzlich falsch. [...] Jedenfalls ist gänzlich ausgeschlossen, daß der Markgraf die Empörer bei sich zu einem Gastmahle in seiner befestigten [Burg, R. M.] zu Salzwedel eingeladen hätte, und daß sie dieser Einladung gefolgt wären. [...] Wenn es aber doch so dargestellt ist, handelt es sich um eine wendische Entstellung der Geschichte. (Arens 1912: 6f.)

Mitten im ersten Weltkrieg erschien ein „Roman aus der Gründerzeit des alten deutschen Reiches“ mit dem Titel *Markgraf Gero*, geschrieben von Paul Schreckenbach (1866 bis 1923), Pfarrer und Verfasser historischer Romane (Schreckenbach 1917). Die Veröffentlichung fällt zeitlich zusammen mit einer russischen Offensive an der Ostfront und der Kriegserklärung Italiens an das Deutsche Reich; es ist aber unklar, ob ein ursächlicher Zusammenhang besteht.

Gero wird dargestellt als unbedingt treuer Vasall Ottos, gegen den aber intrigiert wird. Thematisiert werden vor allem seine Kämpfe gegen die Slaven. Dazu kommen Komplikationen in seinem Familienleben. Gero verliebt sich in Hathui, sein Mündel und die Tochter seiner verstorbenen ersten Liebe Bia, auf die er seinerzeit zugunsten seines Konkurrenten Wichmann verzichten musste. Hathui ist aber seinem Sohn Siegfried versprochen und will das Verlöbnis nicht auflösen, obwohl sie auch in Gero verliebt ist. Gleichzeitig lebt die slavische Fürstin Tossa als Geisel am Hofe Geros und ist verliebt in ihn. Siegfried und Hathui werden vom slavischen

Fürsten Stoinef, Tossas Bruder, entführt, der unerfüllbare Bedingungen für ihre Freilassung stellt. Gero dringt deswegen mit einer List und der Hilfe von Tossa in Stoinefs Burg ein, erschlägt die zu einem Gastmahl versammelten Fürsten, bei dem Hathui Stoinef zur Frau gegeben werden sollte, und befreit die Geiseln. Hathui und Tossa, die wegen ihrer unerfüllten Liebe einen Selbstmordversuch unternommen hat, vermeiden die Gegenwart Geros und ziehen nach Quedlinburg zur Königin Mathildis. Siegfried wird von Otto aufgefordert, zugunsten von Gero auf Hathui zu verzichten, weigert sich aber und verlässt das Heer, was als Fahnenflucht gilt. Bei der darauf folgenden Schlacht an der Recknitz siegt das deutsche Heer durch eine weitere List Geros, dabei wird aber Siegfried, der heimlich zum Heer zurückgekehrt ist, schwer verwundet. Seine vermeintlich letzten Worte sind: „Hathui – ich lasse dir Hathui, Vater. Ich sterbe.“ (Schreckenbach 1917: 225) Gero reitet nach Quedlinburg, um Hathui zu Siegfried ans Sterbelager zu bringen. Siegfried genest wunderbarerweise, stirbt aber am Tag der Hochzeit. Einige Jahre später, am Tag der Krönung Ottos zum Kaiser in Rom, kommt Gero als Pilger und bittet Otto, beim Papst einen Dispens zu erwirken, damit er seine verwitwete Schwiegertochter heiraten kann. Er erhält den Dispens vom Papst, den er dabei „in den Armen einer Buhlerin“ (Schreckenbach 1917: 266) sieht. Deswegen (und weil er die Sündhaftigkeit seines Begehrens erkennt) nutzt er den von einem Unwürdigen ausgestellten Dispens nicht. Hathui nimmt den Schleier, Gero zieht ein letztes Mal in den Kampf für König Otto, wird verwundet und setzt Hathui zur Äbtissin seines Klosters ein. Sie sieht ihn in Gernrode ein letztes Mal in der von ihm gestifteten Kirche in seinem Sarkophag, in dem ihn der Tod ereilt. Darauf läuten die Glocken, „die mit ihren hallenden Klängen weit hinaus ins Land die Kunde trugen, daß Gero, der große Markgraf, Kaiser Ottos treuester Diener, zur Stunde gestorben sei“ (Schreckenbach 1917: 306).

Der Roman ist getränkt mit antislawischen und (im Schlussteil) antiitalienischen Ressentiments, und insofern ist die Annahme eines Zeitbezugs nicht von der Hand zu weisen. Interessant ist, dass hier in der Gastmahl-Episode Geros Verhalten gleich mehrfach gerechtfertigt wird und damit nicht verurteilenswert erscheint: es ist Reaktion auf eine unverschämte Forderung Stoinefs, es geht um die Befreiung der Geiseln, d.h. auch Geros Sohn, und um die Verhinderung der Zwangsverheiratung Hathuis mit einem Slaven und, schlimmer noch, Heiden.

Bemerkenswert ist, dass der Roman seinerzeit mehrfach aufgelegt wurde (1938 im 38. Tausend) und sogar noch 2004 eine Neuauflage erschien (Schreckenbach 2004).

## 7.

Im Kontext des slavisch-deutschen Gegensatzes im 19. und 20. Jahrhundert befand (und befindet) sich das sorbische Volk in einer besonderen Situation. Einerseits gehörte es sprachlich zur slavischen Welt, andererseits waren die Sorben Angehörige deutscher Staaten und ab 1871 des Deutschen Reichs. Beide Seiten nahmen sie für sich in Anspruch. Im Rahmen des Schulunterrichts wurden sie in deutscher Geschichte über Gero informiert. Die slavische Gegenposition kam zunächst aus dem tschechischen Raum, wurde dann aber im Rahmen der sorbischen Wiedergeburt von sorbischen Intellektuellen übernommen.

Eine Geschichte des sorbischen Volkes aus sorbischer Perspektive und in (ober)sorbischer Sprache gab es lange Zeit nicht, und es ist symptomatisch, dass die erste Veröffentlichung dieser Art eine Übersetzung und Bearbeitung der sorbischen Geschichte war, die ein Pole, Wilhelm Bogusławski, 1861 in Sankt Petersburg unter dem Titel *Rys Dziejów Serbo-łużyckich* [Abriss der sorbischen Geschichte] herausgegeben hatte: *Historija serbskeho naroda* (Bogusławski/Hórnik 1884). Im Vorwort wird dieser Zustand auch beklagt:

Tak so tež stawa, zo nas Serbow, powostatych ze zapadnych Słowjanow, historiju nas z wjetša zrudźacu w nižšich a wyššich šulach njewuča abo zo nam ju ze stroniskeho stojnišća wopowěduja. (Bogusławski/Hórnik 1884: V)

So kommt es denn auch, dass man uns Sorben, Überbleibsel der westlichen Slaven, die für uns meist betrübliche Geschichte in den unteren und höheren Schulen gar nicht beibringt oder sie uns aus einer einseitigen Perspektive erzählt.

In dieser Geschichte wird die Gastmahl- und die Tugumir-Episode wie folgt dargestellt:

Z tym rozhorjeni přimachu se Słowjenjo brónje a chcychu na Gera ćahnýć; ale tón so počínjejo, jako by wo ničim njewědzał, přeprosly k sebi třiceoch wokolnych słowjanskich knjezow a po dobrej hosćinje poručil wšitkich skónćować. Jenož jedyn młody wjerch Stodorjanow, bratrowc w Němcach přebywaceho Tugomira, wučekny (w léće 939). [...] Z pjenjezami a slubjenjemi nakloni w Němcach hižo křčeneho Tugomira, zo by jemu přez přeradu wótcowski kraj poddał. Tón přińdže do Branibora a wudawaše, zo je Němcam ćeknył; tuž bu wot swojich z nowa za wjercha přijaty, zabi pak swojeho bratrowca, kiž bě zbožownje z tamneje hosćiny wučeknył, a podda swój kraj Gerej. (Bogusławski/Hórnik 1884: 41f.)

Dadurch [d. h. durch Geros Grausamkeit, R. M.] erzürnt, griffen die Slaven zu den Waffen und wollten gegen Gero ins Feld ziehen; dieser aber tat so, als ob er von nichts wüsste, lud dreißig slavische Fürsten aus der Umgebung zu sich ein und ließ

sie nach einem guten Gastmahl umbringen. Nur ein junger Fürst der Stodoraner, ein Neffe des in deutschem Gebiet befindlichen Tugomir, konnte fliehen (im Jahr 939). [...] Mit Geld und Versprechungen veranlasste er [Gero, R. M.] den in deutschem Gebiet getauften Tugomir, ihm durch Verrat sein Vaterland zu unterstellen. Dieser kam nach Branibor und gab vor, den Deutschen entflohen zu sein; so wurde er von den Seinen erneut als Fürst aufgenommen, ermordete aber seinen Neffen, der glücklich vom Gastmahl geflohen war, und unterstellte sein Land Gero.

Die erste umfangreichere Geschichte der Sorben aus sorbischer Perspektive (ursprünglich deutsch geschrieben und anschließend ins Obersorbische übersetzt) erschien erst in den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts und war in einer anderen Richtung einseitig, da sie die sorbische Geschichte „vom Standpunkt der Arbeiterklasse und ihrer revolutionären Weltanschauung ausgehend“ (Brankač/Mětšk 1977: 11) [„ze stejichća džěłaćerskeje klasy a jeje rewolucio-narneho swětonahlada“ (Brankač/Mětšk 1977a: 11)] beschreiben sollte. Die Darstellung Geros entspricht ungefähr derjenigen von Boguslawski/Hórnik (1884), nur dass hier der personelle Zusammenhang zwischen Gastmahl- und Tugomir-Episode nicht hergestellt wird; dafür wird Geros Vorgehen als „hanibna lesć“ (Brankač/Mětšk 1977a: 69) [schändliche List] bezeichnet (im deutschen Original steht allerdings nur „List“, Brankač/Mětšk 1977: 74; das Adjektiv wurde offenbar bei der Übersetzung hinzugefügt).

Aber auch im sorbischen Kontext war es so, dass die Kenntnisse von Gero eher über die Literatur vermittelt wurden. Zunächst geschah das durch Übersetzungen aus dem Čechischen. Es ist wohl kaum ein Zufall, dass die erste sorbische Zeitschrift, *Serbska jutnička*, im ersten Jahrgang (1842) eine Übersetzung des oben erwähnten Sonetts von Kollár mit Erläuterungen brachte: *Grofa Gero* (1842: 14–18). In den Erläuterungen wird die Version vom Überfall Geros auf eine von den Slaven für sich organisierte Beratung mit Festmahl abgelehnt, u. a. mit dem Hinweis, dass dies keine slavische Tradition sei:

N’je to słowjanske wašnje, pši tak wažnych naležnosćach so wopijeć; ale wo Němcow hižo nebo Tacitus pšed 16 stami lětami swedeseše, zo jich zhromadžowanja ženi bez pšeměrneho wožrałstwa a wopilstwa nějsu [...] (*Serbska jutnička* 1842: 17)

Es entspricht nicht slavischer Art, sich bei so wichtigen Angelegenheiten zu betrinken, aber von den Deutschen berichtete schon Tacitus vor 1600 Jahren, dass ihre Versammlungen nie ohne übermäßige Fresserei und Sauferei stattfänden ...

Von den oben erwähnten čechischen Gero-Texten wurde ebenfalls das Gedicht von Svatopluk Čech ins Obersorbische übersetzt, und zwar von dem bekannten



sorabophilen Čechen Adolf Černý (Čech 1893). Auch das Drama von Jirásek erschien in obersorbischer Übertragung, und hier war der Übersetzer Mikławš Andricki, seinerzeit neben Jakub Bart-Ćišinski wohl der begabteste obersorbische Dichter (Jirásek 1906). In einem kurzen Vorwort verweist Andricki auf den Gegenwartsbezug und auf die Bearbeitung des Stoffes durch Mato Kósyk (siehe dazu unten):

Pohnuty položich pjero, dokončiwši přeložk zrudneho džěła. Přetož widžach, zo su poměry hišće podobne, a zo nico njeje čezo wukorjenic w ludach, dyžli zaryte a zaroscene njepočinki. Slawny česki romančier a dramatik je maćiznu do rukow wzał, kotruž su před nim hižo mnozy do rukow brali, mjez nimi tež naš Mato Kósyk. Ale wjele wjacjy hač šěroke epos skutkuje čin, skutkuje hra a jeje wofasowace jednanja. (Jirásek 1906: 1)

Bewegt legte ich die Feder nieder, nachdem ich die Übersetzung des traurigen Werks abgeschlossen hatte. Ich sah nämlich, dass die Verhältnisse noch ähnlich sind und dass in den Völkern nichts schwieriger auszurotten ist als tief verwurzelte Laster. Der berühmte tschechische Romancier und Dramatiker hat ein Thema an die Hand genommen, das schon viele vor ihm an die Hand genommen haben, unter ihnen auch unser Mato Kósyk. Aber viel mehr als ein breit angelegtes Epos wirkt eine Handlung, wirkt ein Theaterstück und seine abstoßende Handlung.

Wichtiger als die Übersetzungen sind allerdings die von Sorben selbst geschriebenen Texte über Gero. Unter ihnen ragt ein Text hervor, der im Gegensatz zu den anderen niedersorbisch ist und vom wichtigsten niedersorbischen Dichter stammt, nämlich von Mato Kósyk (1853 bis 1940), der im Alter von dreißig Jahren in die Vereinigten Staaten auswanderte, dort deutschsprachigen lutherischen Gemeinden als Pfarrer diente und bis ins hohe Alter niedersorbische Texte, vor allem Gedichte, schrieb. Es handelt sich um *Pšerada markgroby Gera abo Pad 30 serbskich glownikow* [Der Verrat des Markgrafen Gero oder das Sterben der dreißig sorbischen Anführer]. Es war dies der erste Teil einer geplanten historischen Trilogie mit Pro- und Epilog, die den Titel *Serbskich wóscow šerpjenja a chwalba* [Leiden und Lobpreis der sorbischen Ahnen] tragen sollte, als ganze aber erst 2001 veröffentlicht wurde (Kosyk 2001: 117–206). Der zweite Teil schilderte die Einnahme von Branibor, wo Tugumir nebenbei erwähnt wird (*Branibora pad* [Der Fall Branibors]), und der dritte war dem sagenhaften letzten slawischen Fürsten Jaczko gewidmet, der als Dank für seine Errettung aus der reißenden Havel zum Christentum übertrat, seine Waffen am Schilthorn aufhängte und fortan nicht mehr für die Unabhängigkeit der Slaven kämpfte (*Jaczłow*). Der erste Teil wurde erstmals 1882 in einer Zeitschrift veröffentlicht, danach noch dreimal in Buchform (1882, fast gleichzeitig

mit dem Erstabdruck, 1924 und 1955, hier zusammen mit Kósyks bekanntestem Werk, *Serbska swajźba w Błotach* [Die sorbische Hochzeit im Spreewald]). Der Text besteht aus hundert Stanzen (*ottava rima*). Der einzige Überlebende berichtet darin von der Einladung Geros, ihrer Annahme trotz einiger warnender Stimmen, vom eigentlichen Gastmahl und vom Massaker. Geros List wird hier in aller Ausführlichkeit dargestellt. Seine Heimtücke wird besonders in seinen Reden und derjenigen seines Abgesandten, der zum Festmahl einlädt, deutlich. Da wird Gott zum Zeugen angerufen, ein Traum Geros als Motiv für den Friedenswillen bemüht und gar ein Blitzschlag als göttliche Bestätigung für die Wahrheit des Gesagten interpretiert. Besonders hinterhältig sind die Doppeldeutigkeiten in Geros Rede (das erste Beispiel stammt aus der Begrüßungsrede bei der Ankunft der Gäste, das zweite leitet das Massaker ein):

Jo! daś měra zwěstk se skoro stanjo,	Ja! möge bald ein Friedensbund hier werden,
nježli słyńco z nowa zgorjo se,	bevor die Sonne neulich sich erhebt,
taki měr se stwori mjazy nami,	soll ein Frieden zwischen uns entstehen,
kakiž wumarle jan maju sami,	wie wir ihn bei Toten sonst nur sehen,
[...]	[...]
Lej, ten cas juž wabi k měru wšo,	Nun, die Zeit lädt schon zum Frieden ein,
smjerši měr cu teke wam nět dawaś,	den Todesfrieden will ich euch jetzt geben,
[...] (Kósyk 2001: 147, 150)	[...]

Kósyks Bearbeitung des Stoffs ist für die sorbische Literatur (und zwar die nieder- und obersorbische) zum klassischen Text geworden. Das zeigt sich auch an Andrickis Äußerung im Vorwort zu seiner Übersetzung des Gero-Dramas von A. Jirásek (siehe oben). Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass die Separatausgabe des Poems von 1925 als einziges Werk Kósyks in die nationalsozialistische *Liste des schädlichen und unerwünschten Schrifttums* (Liste 1938) aufgenommen wurde, zweifellos wegen der wenig schmeichelhaften Darstellung Geros und der insgesamt proslawischen Tendenz.

Kurz darauf schrieb der obersorbische Dichter und Geistliche Michał Domaška, der literarisch unter dem Pseudonym Šyman auftrat (1820 bis 1897), sein Gedicht *Markhrabja Gero* [Markgraf Gero] (Šyman 1885):

Krwawnik běše kejžor Nero	Ein Schlächter war einst Kaiser Nero
Cyrkwi Knjezowej;	der Kirche unsres Herrn;
Skoro přez njeho bě Gero	Fast noch übertraf ihn Gero
W lesći šibałskej.	in Tücke, Hinterlist.
[...]	[...]

Gero Słowjanow se boji  
 W swojim swědomju,  
 Z česću bić so njewustoji,  
 Ale z přeradu. (Šyman 1884)

Gero fürchtet diese Slaven  
 In seinem Gewissen,  
 Ehrlich zu kämpfen ist er nicht fähig,  
 Nur mit Verrat.

Auch in diesem Gedicht überlebt ein einziger Slave, der Fürst der Stodoraner (der im slavischen Raum für die Heveller gebräuchliche Name), das Massaker. Er wird allerdings auch umgebracht, und diese Tat wird hier Gero als „druha přerada“ [zweiter Verrat] angelastet.

Das letzte Beispiel eines obersorbischen Gero-Gedichts stammt vom Geistlichen und Dichter Józef Nowak (1895 bis 1978), der u. a. auch Texte von Petr Bezruč ins Obersorbische übertrug. In seinem Text, *Geronowy woheń* [Geros Feuer], spricht das lyrische Ich den auf dem Sterbebett liegenden Gero mit „Serbow mordarjo“ [Mörder der Sorben] an und beschreibt den Gegensatz zwischen der blühenden Natur und Gero:

Gero tam leži z wobličom jědojtm,  
 znamjenjom Kajna na čole žoŕtm.

Gero liegt dort mit giftiger Miene,  
 das Kainsmal auf der gelblichen Stirne.

Gero versucht, seine Taten im Rückblick damit zu rechtfertigen, dass er alles für seinen Sohn Siegfried getan habe, der aber früh im Kampf umkam. Darauf kommentiert wieder das lyrische Ich:

Djaso, ow zraduj so z wjesoŕtm  
 juskom!  
 Judaš je jeničkoh přeradził, Gero  
 pak lud,  
 k hosćinje zwabiwši ze słodkim  
 kuskom.  
 Kajno, poslušaj, Gero je njeskućił  
 wješi bŕud!

Teufel, ach freu dich mit lustigem  
 Jauchzen!  
 Judas verriet nur einen, aber Gero  
 ein Volk,  
 lud sie zum Gastmahl mit süßem  
 Köder.  
 Höre, Kain, ein größerer Fehler war  
 Geros Untat!

Im Delirium erscheinen ihm die getöteten Sorben, und er versucht sein Tun ihnen gegenüber damit zu rechtfertigen, dass sie den christlichen Glauben nicht annehmen wollten. Schließlich hadert er selbst mit Gott, der seinen Sohn nicht beschützt habe. Doch alles ist vergeblich:

Padny smjerće kosa z morjacej  
 mocu,

Des Todes Sense fällt mit mörderischer  
 Macht,

wuhasny Gerowy woheń z čěkacej.  
nocu. (Nowak 1988: 8–10)

löscht aus Geros Feuer bei weichender  
Nacht.

## 8.

Damit, so könnte man meinen, wären Gero und Tugumir, wäre die Gastmahl-Episode Geschichte und vergangen und die Meinungen gemacht: Gero und das Gastmahl aus deutscher Perspektive Beispiele für Realpolitik oder schlimmstenfalls wenig ritterliches Verhalten, aus slavischer Sicht ein klassischer Fall von deutscher Heimtücke, Tugumir für die slavische Seite jedenfalls ein Verräter, für das Reich zwar nützlich, aber von zweifelhaftem Charakter. Doch einige Veröffentlichungen aus jüngerer Zeit stellen dieses einheitliche Bild in Frage.

1991 erschien der Roman *Brennaburg* von Wolfgang David (David 1991), dessen zweiter Teil mit dem Titel „Der Legat“ im Wesentlichen Gero gewidmet ist.

Geros Plan für das Gastmahl ist außerordentlich komplex, und ein zentrales Element besteht darin, den Vorwurf zu vermeiden, er habe das Gastrecht verletzt. (Dass er das *de facto* tut, ist ihm sehr wohl bewußt.) Vielmehr soll der Vorfall so aussehen, als seien die slavischen Fürsten von ihresgleichen entführt worden. Der Plan geht allerdings schief; die Fürsten werden umgebracht, aber einer entkommt und verbreitet die Nachricht vom Bruch des Gastrechts, was zu einer Erhebung führt. Gero wird daraufhin verdächtigt, diese durch sein Vorgehen bewusst provoziert zu haben, um dem König zu schaden. Aus Gründen der Staatsraison wird er von dem Vorwurf freigesprochen. Gero ist hier eine schillernde Figur, die letztlich ziemlich emotionslos ihre Ziele verfolgt und dabei dem Grundsatz huldigt, „niemals, unter keinerlei Umständen eine überflüssige Grausamkeit zu begehen“. (David 1991: 204)

Die Neuauflage des *Gero*-Romans von Paul Schreckenbach (siehe oben) 2004 verbreitet dagegen wieder das klassische Gero-Bild. In beiden Texten spielt Tugumir keine Rolle.

Eine weitgehende Uminterpretation der Geschichten um Gero und vor allem Tugumir bietet der historische Roman *Das Haupt der Welt* von Rebecca Gablé (Pseudonym für Ingrid Krane-Müschen) (Gablé 2013). Die Verfasserin macht Tugumir (bei ihr Tugomir) zum eigentlichen Helden und begründet dies in ihren „Historische[n] Anmerkungen“ folgendermaßen:

[...] als ich zum ersten Mal das Wenige las, was die Quellen über diesen Tugomir zu berichten haben, wusste ich, dass er die Hauptfigur meines Romans werden würde. Er eignete sich hervorragend dafür, weil er als Außenseiter in die deutsche [...] Welt kam, und es ist immer gut, aus einer Außenseiterperspektive zu erzählen, um historische Lebenswelten zu beschreiben. (Gablé 2013: 855)

Die Handlungsweise Tugumirs, der hier als ehemaliger heidnischer Priesterschüler und begabter Heilkundiger beschrieben wird, ist durch politische Überlegungen motiviert: Die Slaven können nur dann friedlich neben den Sachsen leben und das Schreckensregiment Geros vermeiden, wenn sie die Oberhoheit des Reiches in einer gemilderten Form anerkennen, indem sie sich dem Bistum Brandenburg unterstellen, das speziell zu diesem Zweck von Otto dem Großen gegründet wurde. Der Tod seines eigenen Neffen, in den Quellen ein Mord, wird als unglücklicher Unfall dargestellt. Auch sonst sind fast ausnahmslos alle Handlungen Tugumirs von hehren Absichten diktiert.

Bezüglich der zweiten Person, Gero, verfährt Gablé anders und für die deutschsprachige Tradition eher ungewöhnlich:

Apropos Gero: Jeder anständige Roman braucht mindestens einen Schurken, und Gero bot sich förmlich an [...], aber manche der Untaten, die ich ihm angehängt habe, sind erfunden. (Gablé 2013: 857)

In diesem Roman spielt die Gastmahl-Episode in der Darstellung nur eine untergeordnete Rolle. Nur ein kurzer Bericht des einzigen Überlebenden ist ihr gewidmet (Gablé 2013: 579–582), und die negative Charakterisierung Geros ergibt sich schon lange vorher durch andere „Untaten“. Dass in diesem Roman Tugumir zum Leibarzt Ottos aufsteigt und in dieser Funktion Otto selbst und weitere Angehörige der Familie und des deutschen Adels vor dem Tode rettet und dass er später die Tochter Geros, im Roman *Alveradis* genannt, heiratet, ist zwar wie einiges anderes in diesem Roman höchst unwahrscheinlich, aber eine auch anderswo übliche Strategie, um historische Stoffe „dichter“ zu gestalten und aufzuhübschen.

Übrigens gibt es solche Uminterpretationen auch im Bereich der Geschichtswissenschaft. Dies betrifft etwa, wie eingangs erwähnt, die Herkunft Geros, dessen hochadlige Abstammung durch die neuere Forschung als erwiesen gelten kann. Aber auch bei Tugumir, über den die Quellen fast nichts ausagen, ist das letzte Wort noch nicht gesprochen, hier vor allem bei der Interpretation seiner Taten. Abweichend von der fast einhellig negativen Beurteilung seines Handelns im slavischen Bereich hat der polnische Historiker Krzysztof Tomasz Witczak eine „Rehabilitation“ versucht (Witczak 2010). Er führt darin

aus, dass Tugumir (bei ihm Tęgomir) durch sein Verhalten den Stodoranern bis Mitte des 12. Jahrhunderts eine gewisse Selbständigkeit erhalten habe, dass die Unterstellung unter das Reich unausweichlich und Verwandtenmord damals ein ganz normales Mittel der Herrschaftssicherung gewesen sei.

## 9.

Am Schluss bleibt die im Titel gestellte Frage: Ist nun Gero ein Held oder ein hinterhältiger Schurke? Eine Antwort ist kaum möglich, da die Informationen spärlich sind und eine Interpretation erforderlich machen, die naturgemäß sehr unterschiedlich ausfallen kann. Dabei spielt der jeweilige historische Kontext eine große Rolle. Für Geros Zeitgenossen war sein Verhalten in der Gastmahl-Episode ein Verstoß gegen das Gastrecht, der je nachdem unverzeihlich (so wohl die slavische Seite, die allerdings keine Quellen überliefert hat) oder in der Gesamtbeurteilung seines Wirkens zumindest halbwegs entschuldbar war (so die sächsischen Chronisten). Während die negative Beurteilung aus slavischer Perspektive konstant blieb, wurde die Wahrnehmung von deutscher Seite differenzierter: eine noch stärkere Exkulpierung Geros im Kontext des deutsch-slavischen Gegensatzes im 19. und 20. Jahrhundert und ein Nebeneinander von verhalten positiver und extrem negativer Einschätzung in jüngerer Zeit. Letzteres kann im Zusammenhang des Übergangs von deutsch-slavischem Gegensatz über die nationalsozialistische Vorstellung vom „Lebensraum im Osten“ hin zur gegenwärtigen Ostpolitik gesehen werden. Ähnliches lässt sich auch hinsichtlich der Beurteilung Tugumirs sagen. Es wird interessant sein, zu sehen, ob angesichts der gegenwärtigen Konjunktur historischer Romane Gero und Tugumir weiterhin ein Thema der Literatur bleiben, ob sie auch in den slavischen Literaturen eine Renaissance erleben werden und wie sie dargestellt werden.

## Bibliographie

Arens (1912): Christoph Gottlieb Friedrich Arens: Gero der Große, Markgraf in Ostsachsen, Herzog in Brandenburg. Zur Erinnerung an seine vor 1000 Jahren vollbrachten ruhmreichen Taten. Ein Beitrag zur Geschichte der teuren Niederlausitz und des geliebten deutschen Vaterlandes. Luckau: Entleutnersche Buchdruckerei.

Bezruč (1919): [Petr Bezruč]: Slezské písně. Brno: Nový lid.

- Bogusławski/Hórnik (1884): Wilhelm Bogusławski u. Michał Hórnik: Historija serbskeho naroda. Budyšin: Hórnik.
- Brademann (2000): Jan Brademann: Defensor Patriae – Das Leben des Markgrafen Gero. In: Auf den Spuren der Ottonen II: Protokoll des Wissenschaftlichen Kolloquiums am 26. Mai 2000 in Wetzendorf/Memleben. Hg. v. Gerlinde Schlenker u. Roswitha Jendryschik. Halle: Landesheimatbund Sachsen-Anhalt, S. 115–130.
- Brankačk/Mětšk (1977): Jan Brankačk u. Frido Mětšk: Geschichte der Sorben. Bd. I: Von den Anfängen bis 1789. Bautzen: VEB Domowina.
- Brankačk/Mětšk (1977a): Jan Brankačk u. Frido Mětšk: Stawizny Serbow. Zwjazk 1: Wot spočatkow hač do lěta 1789. Budyšin: LND.
- Čech (1888): Svat'opluk Čech: Nové písň. Praha: E. Valečka.
- Čech (1893): Swjatopek Čech: Geronowy směch. In: Łužica 12, No. 4, No. 5, S. 25, 33.
- David (1991): Wolfgang David: Brennburg. Historischer Roman. Berlin: Neues Leben.
- Fontane (1994): Wanderungen durch die Mark Brandenburg 3. Die Landschaft um Spandau, Potsdam, Brandenburg. Berlin u. Weimar: Aufbau.
- Gablé (2013): Rebecca Gablé: Das Haupt der Welt. Historischer Roman. Köln: Bastei Lübbe.
- Jirásek (1906): Alois Jirásek: Gero. Historiska hra w štyrjoch jednanjach. Přeložil Mikławš Andrěcki. Budyšin: Muka. (URL: <http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/179650/1/>; zuletzt aufgerufen am 3. November 2017)
- Jirásek (1933): Alois Jirásek: Divadelní hry II. Jan Hus – Jan Žižka – Jan Roháč – Gero. Praha: J. Otto.
- Kollár (1868): Jan Kollár: Slávy dcera. Lyricko-episka básně v pěti spěvých. Praha: Kober.
- Kósyk (2001): Mato Kósyk: Spise. Zwězk 2. Budyšin: Domowina.
- Labuda (1960): Gerard Labuda: Fragmenty dziejów słowiańszczyzna zachodniej I. Poznań: Wydawnictwo poznańskie.
- Liste (1938): Liste des schädlichen und unerwünschten Schrifttums. Leipzig: Ernst Hedrich Nachf.
- Ludat (1971): Herbert Ludat: An Elbe und Oder um das Jahr 1000. Skizzen zur Politik des Ottonenreiches und der slavischen Mächte in Mitteleuropa. Köln u. Wien: Böhlau.
- Mašek (2008): Petr Mašek: Šlechtické rody v Čechách, na Moravě a ve Slezsku od Bílé hory do současnosti I: A-M. Praha: Argo.
- Meibom (1621): Henricus Meibomius: Primi et antiquissimi Saxonicae Scriptoris Witichindi monachi Corbeiensis, Familiae Benedictinae, Annalium libri tres.

- Frankfurt/M.: D & D Aubriorum & C. Schleichii. (URL: <http://digitale.bibliothek.uni-halle.de/vd17/content/pageview/161122>; zuletzt aufgerufen am 3. November 2017)
- Meynert (1843): Hermann Meynert: Das böse Holz. Erzählung aus dem zehnten Jahrhundert. In: ders.: Nordlichter. Erzählungen, Novellen und Fantasiestücke I. Pesth: Hartleben, S. 113–145. (URL: [https://books.google.de/books?id=VQJCAQAAMAAJ&pg=PA113&lpg=PA113&dq=Meynert+Das+b%C3%B6se+Holz&source=bl&ots=EyW8FLOgI9&sig=m-ZuSoTSnV7wbPZwJf4X6n4\\_JbwE&hl=de&sa=X&ved=0ahUKEwiQqc-XBve3VAhUMOhQKHRqHDXIQ6AEIPDAI#v=onepage&q=Meynert%20Das%20b%C3%B6se%20Holz&f=false](https://books.google.de/books?id=VQJCAQAAMAAJ&pg=PA113&lpg=PA113&dq=Meynert+Das+b%C3%B6se+Holz&source=bl&ots=EyW8FLOgI9&sig=m-ZuSoTSnV7wbPZwJf4X6n4_JbwE&hl=de&sa=X&ved=0ahUKEwiQqc-XBve3VAhUMOhQKHRqHDXIQ6AEIPDAI#v=onepage&q=Meynert%20Das%20b%C3%B6se%20Holz&f=false); zuletzt aufgerufen am 3. November 2017)
- MGH SS rer. Germ. 50: Fridericus Kurze: Reginonis abbatis prumiensis Chronicon cum continuatione Treverensi. Hannover: Hahn 1890.
- MGH SS rer. Germ. 60: Paul Hirsch, H.-E. Lohmann: Die Sachsengeschichte des Widukind von Korvei. Hannover: Hahn 1935.
- MGH SS rer. Germ. N.S. 9: Robert Holtzmann: Die Chronik des Bischofs Thietmar von Merseburg und ihre Korveier Überarbeitung. Berlin: Weidmann 1935.
- Müller/Kletke (1851): Preußens Ehrensiegel. Eine Sammlung preußisch-vaterländischer Gedichte von den ältesten Zeiten bis zum Jahre 1840 mit einleitenden geschichtlichen Anmerkungen von Professor Dr. Adolf Müller. Hg. v. demselben u. Dr. H. Kletke. Berlin: Gebauer. (URL: [https://books.google.de/books/about/Preußens\\_Ehrensiegel.html?id=AuE-AAAAAcAAJ&redir\\_esc=y](https://books.google.de/books/about/Preußens_Ehrensiegel.html?id=AuE-AAAAAcAAJ&redir_esc=y); zuletzt aufgerufen am 3. November 2017)
- Nowak (1988): Józef Nowak. Budyšin: LND. (Serbska poezija 24)
- Schreckenbach (1917): Paul Schreckenbach: Markgraf Gero. Ein Roman aus der Gründerzeit des alten deutschen Reiches. Leipzig: L. Staackmann.
- Schreckenbach (2004): Paul Schreckenbach: Markgraf Gero. Ein Roman aus der Gründerzeit des alten deutschen Reiches. Naumburg: NVA.
- Spangenberg (1591): Cyriacus Spangenberg: Adels Spiegel. Historischer Ausfürlicher Bericht: Was Adel sey und heisse/Woher er kom[m]e/Wie mancherley er sey/Und Was denselben ziere und erhalte/auch hingegen verstelle und schwäche. Schmalkalden: Michel Schmück. (URL: <http://digitale.bibliothek.uni-halle.de/vd16/content/titleinfo/8053401>; zuletzt aufgerufen am 3. November 2017)
- Šyman (1885): Šyman: Markhrabja Gero. In: *Lužica* 4, S. 48.
- Vincenz/Hentschel (2010): Andrzej de Vincenz u. Gert Hentschel: Das Wörterbuch der deutschen Lehnwörter in der polnischen Schrift- und Standardsprache. Göttingen: Oldenburg.



- Wippermann (1981): Wolfgang Wippermann: Der ‚deutsche Drang nach Osten‘. Ideologie und Wirklichkeit eines politischen Schlagwortes. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Witeczak (2010): Krzysztof Tomasz Witeczak, Książę stodołański Tęgomir – próba rehabilitacji. In: *Echa Przeszłości* 11, S. 7–17.
- Zientara (1974): Benedykt Zientara: Z zagadnień terminologii historycznej: „Drang nach Osten“. In: *Spółeczeństwo, gospodarka, kultura. Studia ofiarowane Marianowi Małowistowi w czterdziestolecie pracy naukowej*. Hg. v. Stanisław Herbst. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, S. 424–433.

# **Die Kritik des Atomzeitalters in ,Physikerdramen‘ der Moderne**

*Karl Richter*

Seit Jahrzehnten bildet die Frage nach den Beziehungen zwischen der Geschichte der Literatur und der Geschichte von Naturwissenschaft und Technik einen der Schwerpunkte meiner Arbeit. Die von mir herausgegebene Münchner Ausgabe des Goethe-Werks war nicht unwesentlich von da aus inspiriert, konnte die Anordnung „nach Schaffensepochen“ das geschichtliche Zugleich von Literatur und Naturwissenschaft im Schaffen Goethes doch in neuer Weise zur Geltung bringen. Aber auch am Beispiel der Lyrik von Aufklärung und Goethezeit, an exemplarischen Fragestellungen zum Roman des 19. Jahrhunderts und zum Drama des 20. Jahrhunderts bin ich den Beziehungen der Literatur zur Geschichte von Naturwissenschaft und Technik immer wieder nachgegangen. Am letztgenannten Beispielbereich haben mich besonders die Beziehungen des Dramas zu Atomphysik und -technik interessiert, denen auch heute unsere Aufmerksamkeit gilt.

Über das jeweils konkrete Thema hinaus möchte ich mit meiner Arbeit der oft beklagten Kluft zwischen geisteswissenschaftlich-literarischer und naturwissenschaftlich-technischer Kultur entgegenwirken, auf deren Folgen und Gefahren seit Charles Percy Snows Buch *The Two Cultures* immer wieder hingewiesen worden ist (dt. Übers. Stuttgart 1967). Beitragen möchte ich aber auch zu einem zeitgemäß erweiterten Kulturbegriff, der Naturwissenschaft und Technik in notwendiger Weise in das Verständnis und den Geltungsbereich von Kultur mit einschließt.

## **1. ,Physikerdramen‘ als Antwort auf eine neue geschichtliche Situation**

Es hat sich eingebürgert, eine Gruppe moderner Dramen als ,Physikerdramen‘ anzusprechen. Sie beziehen sich in besonderer Weise auf die Bedrohung durch Atomwaffen seit den Bombenwürfen auf Hiroshima und Nagasaki und das atomare Wettrüsten in den Jahrzehnten des Kalten Krieges.

Aber es gibt eine tiefere Schicht der Probleme, die erst im erweiterten geschichtlichen Zusammenhang fassbar wird. Das noch immer lesenswerte Buch des Wissenschaftshistorikers Friedrich Wagner *Die Wissenschaft und die*

*gefährdete Welt. Eine Wissenschaftssoziologie der Atomphysik* (Wagner 1969) stellt das Atomzeitalter in einen geschichtlichen Zusammenhang, der bis auf die naturwissenschaftliche Revolution der Frühen Neuzeit zurück reicht. Es macht deutlich, dass Jahrhunderte hindurch die Fortschrittsidee mit dem Selbstverständnis der Naturwissenschaften eng verbunden war. Auch die industrielle Revolution wurde zunächst weithin uneingeschränkt als Bestätigung eines Fortschrittsglaubens aufgenommen, der das Bewusstsein negativer zivilisatorischer und sozialer Folgeerscheinungen überwog. Geschichtlich gesehen hat mit dem Fortschritt aber auch der Umfang damit verbundener Regresserscheinungen stets weiter zugenommen. Wagner kann zeigen, dass die Atomphysik dieses Verhältnis von „Progress“ und „Regress“ schon relativ früh in neuer Zuspitzung aufwirft, und zwar im Anschluss an die Erwartung einer gigantischen Energiequelle. Wie es die Ironie will, steht am Anfang die Zuversicht, dass im Zeichen der Atomenergie für die Menschheit eine Zeit des Heils beginnen werde. Frederick Soddy, der Mitentdecker des radioaktiven Atomzerfalls, entwirft zunächst eine optimistische Zukunftsvision: „Eine Menschheit, die der Umwandlung der Elemente fähig war, brauchte ihr Brot nicht im Schweiß ihres Angesichts zu verdienen ... wir können uns leicht vorstellen, daß solche Menschen verödete Kontinente fruchtbar zu machen, das Eis der Pole zu schmelzen und den ganzen Erdball in ein Paradies zu verwandeln vermochten.“ (Wagner 1969: 124)

Doch schon früh begegnet im Werk von Soddy auch das Bewusstsein ungeahnter Gefahren. Neben die Hoffnung auf ein „Atomparadies“ auf Erden tritt die Befürchtung einer „Apokalypse des atomaren Weltuntergangs“ (Wagner 1969: 130).

Wir erkennen eine charakteristische Polarisierung der vorausgesagten Nutzungsmöglichkeiten von Atomenergie. In der religiösen Metaphorik schlägt sich die „Überdimensionalität“ der Kräfte – so Friedrich Wagner – nieder, auf die sich die Vorhersagen beziehen. Das Neue der geschichtlichen Situation: Der wissenschaftlich-technische Fortschritt konnte sich in einer weltweiten Vernichtung selbst widerlegen und aufheben.

Es besteht ein Zusammenhang zwischen der Bedeutung der Atomphysik für die Geschichte des 20. Jahrhunderts und den ‚Physikerdramen‘, von denen die Rede ist. Die Literatur macht sich zum Sprachrohr eines Problembewusstseins, das in Wissenschaft und Technik bislang unzureichend ausgebildet schien. Brechts *Leben des Galilei* ist das erste dieser Dramen. 1947 wird Max Frischs *Die Chinesische Mauer* uraufgeführt, in der die Gestalt des ‚Heutigen‘ zwar keinen Naturwissenschaftler, wohl aber das Bewusstsein des wissenschaftlich und technisch Machbaren repräsentiert. Mitte der 50er Jahre erscheint Zuckmayers Stück *Das kalte Licht*; 1961 Hans Henny Jahnnns Drama *Der*

*staubige Regenbogen*, das neben die atomare Bedrohung auch bereits die Gefahr genetischer Manipulationen stellt. Ein Jahr danach veröffentlicht Dürrenmatt seine düstere Komödie *Die Physiker*. 1964 bringt Heinar Kipphardt sein Dokumentarstück *In der Sache J. Robert Oppenheimer* auf die Bühne. 1978 folgt Arno Reinfranks *Plutonium hat keinen Geruch*; 1998 Michael Frayns *Kopenhagen*.

Die Physikerdramen thematisieren die Probleme eines Fortschritts, der bislang den Weg in eine bessere Zukunft zu garantieren schien, ihn nun aber in neuer Weise gefährdet; der nicht mehr Heil, sondern das mögliche Ende bedeuten kann. Sie finden für das Neue dieser Situation charakteristische Motive. Brecht lässt seinen Galilei vor „Errungenschaften“ warnen, die „von einem universalen Entsetzenschrei beantwortet werden“ könnten. In Max Frischs *Chinesischer Mauer* begegnet leitmotivisch die Wendung: „Die Sintflut ist herstellbar“. In dem Stück Kipphardts heißt es: „Die mögliche Apokalypse ist eine Realität unseres Lebens“. Und Dürrenmatt lässt seine Komödie in eine solche Apokalypse, die Vision einer radioaktiv verseuchten und unbewohnbar gewordenen Erde, einmünden.

Die ‚Physikerdramen‘ antworten auf die umschriebene neue geschichtliche Situation. Aber sie wiederholen sich dabei nicht, sondern beleuchten von Text zu Text immer neue Facetten des Problems, was ich im Folgenden am Beispiel der vier wirkungsgeschichtlich wichtigsten und wohl auch literarisch innovativsten der genannten Stücke zeigen möchte.

## 2. Brechts *Leben des Galilei* und die Geschichte der Atomphysik

Irritiert könnten Sie mich fragen, ob ich den geschichtlichen Kompass verloren habe, wenn ich den italienischen Astronomen und Physiker Galileo Galilei, der von 1564 bis 1642 gelebt hat, zur modernen Atomphysik und -technik in Beziehung setze. Doch Brecht tut genau das. Der im dänischen Exil entstandenen Fassung von 1938/39 stellt er den Hinweis auf die Spaltung des Uran-Atoms durch Otto Hahn und seine Mitarbeiter voran. Den Zusammenhang der amerikanischen Fassung mit dem Abwurf der Atombombe auf Hiroshima hebt er mehrfach hervor: Von „heute auf morgen“ habe „sich die Biographie des Begründers der neuen Physik anders“ gelesen – nämlich als Geschichte eines ‚sozialen Verbrechers‘ (vgl. Materialien 1963: 10–13). Die auf der amerikanischen Fassung fußende deutsche verschärft diese kritische Sicht nach der inzwischen erfolgten Entwicklung der Wasserstoffbombe noch einmal.

Dass Galilei die soziale Verantwortung der Wissenschaft verrät, indem er sich den Machthabern beugt, sieht Brecht in Selbstdeutungen des Stückes als

„,Ersünde‘ der modernen Naturwissenschaft“ (Materialien 1963: 12). Die Atombombe sei nur das „klassische Endprodukt seiner wissenschaftlichen Leistung und seines sozialen Versagens“ (Materialien 1963: 13).

Es geht Brecht in den Fassungen des *Galilei* also immer weniger um die Deutung des historischen Falles. Er verknüpft die Anfänge neuzeitlicher Naturwissenschaft, für die Galilei steht, mit der zeitgeschichtlichen Endphase der Entwicklung. Prolog und Epilog der amerikanischen Fassung heben diesen Spannungsbogen von der „Geburtsstunde der Physik“ zum „Zeitalter der Atombombe“ mit Nachdruck hervor (Materialien 1963: 38f.). Sie machen den geschichtlichen ‚Fall Galilei‘ zugleich zu einer kritischen Parabel der Wissenschaftsgeschichte der letzten drei Jahrhunderte. Die Fehlleistungen Galileis repräsentieren zugleich Fehlleistungen der Wissenschaft auf dem weiten Weg in die wissenschaftliche Moderne. Der Galilei-Figur des Stückes wird dabei ein Zukunftsbewusstsein mitgeteilt, das die weitere Entwicklung gleichsam bereits voraussieht:

Ich halte dafür, daß das einzige Ziel der Wissenschaft darin besteht, die Mühseligkeit der menschlichen Existenz zu erleichtern. Wenn Wissenschaftler, eingeschüchtert durch selbstsüchtige Machthaber, sich damit begnügen, Wissen um des Wissens willen aufzuhäufen, kann die Wissenschaft zum Krüppel gemacht werden, und eure neuen Maschinen mögen nur neue Drangsale bedeuten. Ihr mögt mit der Zeit alles entdecken, was es zu entdecken gibt, und euer Fortschritt wird doch nur ein Fortschreiten von der Menschheit weg sein. Die Kluft zwischen euch und ihr kann eines Tages so groß werden, daß euer Jubelschrei über irgendeine neue Errungenschaft von einem universalen Entsetzensschrei beantwortet werden könnte. – Ich hatte als Wissenschaftler eine einzigartige Möglichkeit. In meiner Zeit erreichte die Astronomie die Marktplätze. Unter diesen ganz besonderen Umständen hätte die Standhaftigkeit eines Mannes große Erschütterungen hervorrufen können. Hätte ich widerstanden, hätten die Naturwissenschaftler etwas wie den hippokratischen Eid der Ärzte entwickeln können, das Gelöbnis, ihr Wissen einzig zum Wohle der Menschheit anzuwenden! Wie es nun steht, ist das Höchste, was man erhoffen kann, ein Geschlecht erfinderischer Zwerge, die für alles gemietet werden können. [...] ich überlieferte mein Wissen den Machthabern, es zu gebrauchen, es nicht zu gebrauchen, es zu mißbrauchen, ganz wie es ihren Zwecken diene. (Brecht 1967: III, 1340f.)

Szenen solcher Selbstverurteilung sind hier und fortan in den ‚Physikerdramen‘ keine Seltenheit. Eine Desillusionierung der Wissenschaft schlägt sich in ihnen nieder, die von Hiroshima ausgegangen ist. An der zitierten Stelle gilt Galileis Kritik der ‚reinen‘ Wissenschaft, „dem Wissen um des Wissens willen“, von

dem er spricht. Er vergegenwärtigt die segensreichen Möglichkeiten, die Wissenschaft hätte, solange sie diese Möglichkeiten zur ausdrücklichen Zielsetzung ihrer Wirkungen macht. Ins soziale Abseits gerät sie nach seiner Auffassung bereits dort, wo sie sich ausschließlich auf wissenschaftlichen Fortschritt richtet, ihn nicht mehr sozialer Verantwortung unterstellt. Wissenschaft kann sich nur konstruktiv *oder* destruktiv auswirken: die gleichsam mittlere Position wertfreier Neutralität wird als Fiktion entlarvt.

### 3. Barrieren des Bewusstseins in der Deutung von Max Frischs Stück *Die Chinesische Mauer*

Brecht kritisiert aus einer geschichtlichen Perspektive. Ganz anders Max Frisch in seinem Stück *Die Chinesische Mauer*. Das Drama ist in erster Fassung 1947, in zweiter dann 1955 erschienen. Es zählt zum Kühnsten und Befremdlichsten, was die deutschsprachige Dramatik dieser Jahre hervorgebracht hat. Es überspringt Räume und Zeiten mühelos. Im Mittelpunkt steht ein moderner Intellektueller – der ‚Heutige‘, wie ihn das Stück nennt. Er wird zu Figuren in Beziehung gesetzt, die zwei Jahrtausende früher am chinesischen Kaiserhof gelebt haben; und er tritt in Kontakt zu Masken, die verschiedensten Phasen der Weltgeschichte entstammen: Pontius Pilatus, Brutus, Cleopatra, Columbus, Napoleon Bonaparte und andere. Aber in einer frühen Fassung des Stückes sagt das „Vorspiel“ auch klar und deutlich, wie sich der verwirrende Umgang mit Raum und Zeit versteht. Mit den Worten des Heutigen heißt es da: „Das Spiel beginnt! ... Ort der Handlung: diese Bühne. (Oder man könnte auch sagen: unser Bewußtsein. Daher beispielsweise die Shakespeare-Figuren, die nun einmal durch unser Bewußtsein wandeln, und Bibel-Zitate und so).“ (Frisch 1947: 12)

Was auf die Bühne gestellt wird, sind also Inhalte des Bewusstseins. Das Theater betreibt eine Analytik des Zuschauerbewusstseins, versteht sich als Bewusstseinstheater. Das aber hängt mit der Auffassung des Problems aufs engste zusammen.

Der Heutige des Stückes ist kein Wissenschaftler; aber er weiß, was heutzutage wissenschaftlich und technisch machbar ist. Mit der Formel für die Umwandlung von Masse in Energie, die Grundlage der Atomtechnik ist, zeigt er sich ebenso vertraut wie mit Einsteins Relativitätstheorie. Und die damit aufgeworfene Problemlage formuliert er so:

Wir befinden uns, meine Herrschaften, im Zeitalter der Wasserstoffbombe, beziehungsweise Kobaltbombe, das bedeutet (ohne in die Erkenntnisse der heutigen Physik näher einzutreten): Wer heutzutage ein Tyrann ist, gleichgültig wo auf

diesem Planeten, ist ein Tyrann über die gesamte Menschheit. Er hat (was in der Geschichte der Menschheit erstmalig ist) ein Mittel in der Hand, um sämtlichem Leben auf dieser Erde – aus einem Bedürfnis heraus, das absurd erscheint, jedoch bei schweren Neurotikern nicht selten ist – den Garaus zu machen. [...] Zum ersten Mal in der Geschichte der Menschheit [...] stehen wir vor der Wahl, ob es die Menschheit geben soll oder nicht. Die Sintflut ist herstellbar. Technisch kein Problem. Je mehr wir (dank der Technik) können, was wir wollen, um so nackter stehen wir da, wo Adam und Eva gestanden haben, vor der Frage nämlich: Was wollen wir? vor der sittlichen Entscheidung ... Entscheiden wir uns aber: Es soll die Menschheit geben! so heißt das: Eure Art, Geschichte zu machen, kommt nicht mehr in Betracht. Eine Gesellschaft, die den Krieg als unvermeidlich erachtet, können wir uns nicht mehr leisten. (Frisch 1976: III, 205f.)

Die mit den Nuklearwaffen gegebene Situation wird in seinen Worten auf ein kompromissloses Entweder – Oder weitergedacht: Untergang, oder Durchbruch zu einem Bewusstsein, das der veränderten Situation Rechnung trägt. Das aber würde bedeuten, bisherige Formen, Politik und Geschichte zu machen, zu verabschieden. Immer wieder versichert es der Heutige den Machthabern der Weltgeschichte: ‚Eure bisherige Art, Geschichte zu machen, können wir uns heute nicht mehr leisten‘. Im Zusammenhang des ganzen Stückes interpretiert heißt das im Einzelnen: Absage an bloße Machtpolitik und das vermeintliche Recht des Stärkeren; Bereitschaft zu Koexistenz, statt Feindbilder zu kultivieren; Ächtung des Krieges als Mittel der Politik.

Der zentrale Vorwurf, den Frischs Stück erhebt: Wissenschaftlich und technisch haben wir es unendlich weit gebracht. Doch der – im weitesten Sinne ‚soziale‘ – Fortschritt hat damit nicht Schritt gehalten. Unser menschliches Zusammenleben ist nicht so geregelt, wie das bei dem Stand von Wissenschaft und Technik notwendig wäre. Unsere Phantasie für dieses Zusammenleben ist weit hinter den Leistungen unserer wissenschaftlich-technischen Phantasie zurückgeblieben. Die Chinesische Mauer wird zum Bild eines rückständigen Bewusstseins, hinter das wir uns verschanzt haben. Sie steht – um eine Formulierung des Heutigen in dem Stück zu gebrauchen – für all jene „Lemuren, die da promenieren und lauern auf ihre historische Wiederkunft, taub für jede Entwicklung unseres Bewußtseins!“ (Frisch 1947: 158)

Die zentrale Problematik wird in dem Stück also als Bewusstseinsproblematik gesehen und konsequent in eine Spielart des Bewusstseinstheaters umgesetzt. Die Aufhebung vertrauter chronologischer Ordnungen wird dabei eingesetzt, um tiefgreifende Diskrepanzen der Entwicklung zu demaskieren, die die Menschheit im Atomzeitalter gefährden.

#### 4. Der Weg in die negative Utopie am Beispiel von Dürrenmatts *Physikern*

Wieder anders akzentuiert erscheint die Deutung, die Dürrenmatts bekannte Komödie *Die Physiker* vornimmt.

Das Drama handelt von einem Physiker, dem seine Wissenschaft in den möglichen Auswirkungen zu gefährlich geworden ist. Um seine Erkenntnisse ‚zurückzunehmen‘, stellt er sich wahnsinnig und begibt sich in ein Irrenhaus. Vertreter gegensätzlicher Geheimdienste, die sich ihrerseits als Kranke tarnen, sind ihm aber gefolgt. Er kann sie überzeugen, dass es besser ist, die wissenschaftliche Erkenntnis vor den Händen der Machthaber zu bewahren, und alles scheint sich zum Guten zu wenden. In Wahrheit hat sich aber die Irrenärztin längst in den Besitz der Erkenntnisse gebracht, um sie für wirtschaftliche und politische Ziele auszubeuten.

Komödien, wie Dürrenmatt sie versteht, sind ‚fingierte Weltmodelle‘ (so nach seiner *Standortbestimmung zu Frank V.* und dem *Monstervortrag über Gerechtigkeit und Recht*). Doch alle Elemente der dargestellten fiktiven Welt verweisen deutend auf Konstellationen der geschichtlichen Realität. Von Atom- und Wasserstoffbomben wird nicht gesprochen. Wenn der Physiker Möbius – auch das eine fiktive Gestalt – aber argumentiert, die Auswertung seiner Erkenntnisse würde „unvorstellbare Energien“ freisetzen und den „Untergang der Menschheit“ möglich machen, so entspricht die damit bezeichnete Situation der Bedrohung durch die Atomwaffen (Dürrenmatt 1959: 338 u. 341). Diese Assoziation wird noch verstärkt durch die abschließende Vision einer radioaktiv verseuchten Erde (Dürrenmatt 1959: 352). Mit den Agenten gegensätzlicher Mächte, die Möbius ins Sanatorium gefolgt sind, assoziiert man die Polarisierung Ost-West und die Situation des Wettrüstens im Kalten Krieg. Die irre Irrenärztin schließlich steht für die Gefahr eines pathologischen Sendungsbewusstseins, das mit Hilfe der neuen Errungenschaften die Weltherrschaft anstrebt.

Im Zusammenhang unseres Themas interessieren mich vor allem zwei thematische und formale Strukturen des Stückes. Die erste betrifft das Verhältnis von Wissenschaft und Öffentlichkeit. Bereits in den Regieanweisungen, die dem Einsatz der Handlung vorangehen, wird sie bewusst gemacht. Zwei Welten werden umschrieben, die keinen Kontakt zueinander haben. Da ist zum einen der Raum des privaten Sanatoriums, in dem die drei Physiker leben, isoliert gegenüber der Öffentlichkeit – eine Fortsetzung des wissenschaftlichen Elfenbeinturms. Daneben steht die Welt des Draußen, die „human“ befriedete und allem Getriebe entzogene Welt einer Kleinstadt mit beschaulicher Umgebung, unter anderem geprägt durch „Versicherungsgesellschaften“ und eine „bescheidene Universität mit ausgebauter theologischer Fakultät und sommerlichen



Sprachkursen“ (Dürrenmatt 1959: 287): die Welt des ‚normalen‘ Lebens. Sie hat keine Kenntnis, dass in der isolierten Welt des Sanatoriums Physiker mit ungeheuerlichen Einsichten umgehen, die die Beschaulichkeit und Sicherheit dieses normalen Lebens als Scheinsicherheit entlarven.

Die Handlung bringt diese Beziehungslosigkeit nur weiter zur Entfaltung und desillusioniert zugleich ihre Konsequenzen. Der Physiker Möbius ist den Weg in die Isolation des Irrenhauses gegangen, um seine gefährlichen Erkenntnisse der Menschheit vorzuenthalten und vor Machtmissbrauch zu bewahren. Doch paradoxerweise liefert er sich gerade damit den Machthabern aus, wie ihm die Irrenärztin zynisch vor Augen führt: „Sie sind machtlos, Möbius. Auch wenn Ihre Stimme in die Welt hinausdränge, würde man Ihnen nicht glauben. Denn für die Öffentlichkeit sind Sie nichts anderes als ein gefährlicher Verrückter.“ (Dürrenmatt 1959: 349) Im Verständnis des Stückes erscheint das Verhältnis von Wissenschaft und Öffentlichkeit von zwei Seiten aus gestört. Zum einen durch eine Wissenschaft, die sich in die Isolation begibt und glaubt, mit den aufgeworfenen Problemen allein fertig zu werden. Zum anderen von seiten jener außerwissenschaftlichen Öffentlichkeit, deren Uninformiertheit und Rückständigkeit es ausschließt, mitverantwortlich an der Kontrolle des wissenschaftlich-technischen Fortschritts mitzuwirken.

Ich komme zum zweiten Punkt, den ich etwas genauer analysieren möchte, dem negativen Schluss des Stückes. Zu seiner Komödie gehört die „schlimstmögliche Wendung“, sagt Dürrenmatt in den „21 Punkten zu den Physikern“ (Dürrenmatt 1959: 353). Gestalt gewinnt sie als Vision einer radioaktiven Apokalypse, die sein Stück beschließt. Man mag das formal geradezu als Umkehrung der Komödienform interpretieren, zu der traditionell das glückliche Ende gehörte. In Wahrheit schließt die beobachtbare Travestie aber auch eine hintergründige Geschichtsdeutung ein.

In das Bild der Frühen Neuzeit gehören auch die großen Utopien: Thomas Morus' *Utopia*, Campanellas *Sonnenstaat* und Francis Bacons *Nova Atlantis*. Diese Utopien haben eine ihrer wesentlichsten Voraussetzungen in der naturwissenschaftlichen Revolution dieser Zeit. Sie basieren auf der Überzeugung, dass wissenschaftlich-technischer Fortschritt immer auch sozialen Fortschritt bedeutet. Das „Haus Salomos“ in Bacons *Nova Atlantis* ist als beispielhafte wissenschaftliche Institution gemeint, die dafür sorgt, dass sich das eine in das andere umsetzt.

Wie kein anderes Ereignis in der Geschichte von Wissenschaft und Technik haben Entwicklung und Abwurf von Atomwaffen diese Überzeugung geradezu schockartig widerlegt. Wo der Fortschrittsglaube einst das utopische Denken beflügelte, breiten sich nun eher Tendenzen in Richtung negativer Utopien aus, die den Fortschritt auf seine verheerenden menschheitlichen Wirkungen

weiterdenken. Die Perversion des Fortschritts hat so gesehen auch die Verkehrung der Utopie in die Antiutopie zur Folge. Im vorliegenden Fall nicht im Sinne eines eigenen literarischen Genres, wohl aber als zentrales Strukturelement des Dramas.

Sehen wir uns die drei Monologe etwas genauer an, die Dürrenmatts Komödie beschließen. Der Autor hatte durch sein Stück hindurch ein verwirrendes Spiel mit Namen getrieben. Der da als Patient Albert Einstein genannt wird, hat den Agentennamen Ernst Heinrich Ernesti, während er in Wahrheit Joseph Eisler heißt; ganz analog auch die Auflösung der personalen Identität im Fall der anderen beiden Physiker. Doch in den Schlussvorstellungen der drei Physiker gibt ihnen der Autor eine neue *geschichtliche* Identität. Aus dem fiktionalen Spiel der Komödie heraus artikuliert sich eine deutlichere wissenschaftsgeschichtliche Perspektive, die ungeachtet aller sonstigen Unterschiede an die wissenschaftsgeschichtliche Optik im *Galilei* Brechts erinnert. In der Abfolge der drei Physiker-Monologe steht Newton für die klassische Physik, die sich in besonderer Weise auf ihn beruft und die rund zweihundert Jahre in Geltung blieb. Einstein repräsentiert die moderne Atomphysik. In Möbius als armem König Salomo aber erscheint der wissenschaftlich-technische Fortschritt auf seine „schlimmstmögliche Wendung“ weitergedacht – in Anspielung ebenso auf den Salomo der Bibel wie wohl auch auf das „Haus Salomos“ in Bacons *Nova Atlantidis*:

MÖBIUS: Ich bin Salomo. Ich bin der arme König Salomo. Einst war ich unermesslich reich, weise und gottesfürchtig. Ob meiner Macht erzitterten die Gewaltigen. Ich war ein Fürst des Friedens und der Gerechtigkeit. Aber meine Weisheit zerstörte meine Gottesfurcht, und als ich Gott nicht mehr fürchtete, zerstörte meine Weisheit meinen Reichtum. Nun sind die Städte tot, über die ich regierte, mein Reich leer, das mir anvertraut worden war, eine blauschimmernde Wüste, und irgendwo um einen kleinen, gelben, namenlosen Stern kreist, sinnlos, immerzu, die radioaktive Erde. Ich bin Salomo, ich bin Salomo, ich bin der arme König Salomo. (Dürrenmatt 1959: 351f.)

Möbius/Salomo verurteilt sich hier wie einst der Galilei Brechts. Die Weisheit – wir dürfen interpretierend auch sagen: Wissenschaft – erscheint in unheimlicher Weise zweideutig. Zum einen wird sie als Bedingung von Wohlstand und der Herrschaft über ein Reich des „Friedens und der Gerechtigkeit“ gesehen. Aber in ihr wurzelt auch die Hybris, die Reichtum und Reich zerstört. Aus dem Zusammenhang geht hervor, daß mit „Reich“ dabei die Erde insgesamt gemeint ist, nunmehr als „radioaktive Erde“, die – unbewohnt und unbewohnbar – ihre Sonderrolle in der Schöpfung eingebüßt hat.

Angesichts der negativen Schlüsse schon in Frischs *Chinesischer Mauer* und erst recht in Dürrenmatts *Physikern* können Sie fragen, was solche negativen Visionen nützen. Sind sie nicht doch Ausdruck literarischer Wissenschaft- und Technikfeindlichkeit? Doch so ist die Dramaturgie in diesen Stücken nicht gemeint. Sie hat nicht den Sinn, in Fatalismus und den möglichen Untergang einzüben. Sie warnt vor Gefahren, will mit dem Entwurf möglich gewordener verheerender Entwicklungen provozieren, etwas gegen den drohenden Untergang zu tun. Der Weg der Physiker in die Isolation des Irrenhauses ist als Irrweg gemeint, weil er die Beziehungslosigkeit von Wissenschaft und Gesellschaft nur auf anderer Ebene fortsetzt. Dass Dürrenmatt seine Komödie so gemeint hat, geht aus den „21 Punkten zu den Physikern“ hervor, die er dem Stück angefügt hat. „Was alle angeht, können nur alle lösen“, steht da unter Punkt 17 zu lesen (Dürrenmatt 1959: 355). Wissenschaft und außer-wissenschaftliche Öffentlichkeit können also nur gemeinsam die Kontrolle des Fortschritts tragen. Indirekt ist das auch ein Plädoyer für eine funktionierende und transparente Demokratie. Die Darstellung des Negativen versteht sich als Appell, mögliche positive Konsequenzen daraus abzuleiten. Allerdings werden solche Konsequenzen in dem Stück nicht ausformuliert, sondern bleiben ganz der Reaktion des Zuschauers überlassen. Das ist die eigentliche Offenheit des Stückes: Die Komödie wird zur Aufklärung über die Gegenwart, sofern sie der Zuschauer dazu macht.

### **5. Probleme der Wissenschaft in einer gestörten Demokratie. Ein Ausblick auf Heinar Kipphardts *In der Sache J. Robert Oppenheimer***

Dem bekannten Stück Heinar Kipphardts möchte ich im Rahmen der verfügbaren Zeit wenigstens einen kurzen Ausblick widmen, um es mit seinem neuen dramengeschichtlichen Ansatz dann auch in die abschließende Übersicht der thematisierten Dramen einbeziehen zu können.

Ich verbinde mit dem Stück persönliche Erinnerungen an eine Einladung Kipphardts in ein von mir Ende der 60er Jahre gehaltenes Seminar. Nach alten Aufzeichnungen von mir hat er in der langen Diskussion folgende Ziele seines Stückes betont:

- Er habe mit dem Stück die große Diskrepanz zwischen dem technisch Möglichen und der Verfassung des menschlichen Zusammenlebens zeigen wollen.
- Ebenso habe er zeigen wollen, wie Wissenschaftler mit glänzend funktionierenden Gehirnen zu ‚Verbrechern‘ werden.

- Schließlich aber auch, wie kurz die Wegstrecke ist, die eine Demokratie von einem autoritären und ‚faschistoiden‘ Staat trennt. Beispiel dafür ist die berüchtigte Ära McCarthy mit ihrer Kommunistenthysterie, aber auch dem Bestreben, Wissenschaftler gegenüber den Wünschen von Staat und Militär zu funktionalisieren, wie es im Oppenheimer-Verhör zum Ausdruck kommt.

Der auf die Bühne gebrachte ‚Fall‘: J. Robert Oppenheimer gilt als der eigentliche ‚Vater‘ der Atombombe. Doch nach dem Bombenwurf auf Hiroshima plagten ihn Skrupel. Bewusst verzögert er deshalb die Entwicklung der Wasserstoffbombe. Vor einem staatlichen Untersuchungsausschuss muss er sich deshalb gegen den Vorwurf verteidigen, dem Staat gegenüber ‚illoyal‘ gewesen zu sein und den Sicherheitsinteressen des Landes geschadet zu haben. In einem Monolog, den es allerdings im Verhör Oppenheimers so nicht gegeben hat, fragt Oppenheimer in kritischem Kontrast, „ob wir Physiker unseren Regierungen nicht zuweilen eine zu große, eine zu ungeprüfte Loyalität gegeben haben“. (Kipphardt 1964: 140). Die 7. Szene umkreist von der Titelprojektion an diesen Loyalitätskonflikt: „Loyalität einer Regierung gegenüber“ vs. „Loyalität gegenüber der Menschheit“ (Kipphardt 1964: 77ff.).

Sie können unschwer Beziehungen zu den anderen behandelten Stücken herstellen, dies nicht nur ganz allgemein unter dem Aspekt der thematisierten Physikerproblematik. Parallelen z. B. zwischen der Selbstverurteilung Galileis in dem Drama Brechts und der Selbstkritik des Physikers Oppenheimer; Analogien der Diskrepanz zwischen dem Stand des technisch Machbaren und der Verfassung des menschlichen Zusammenlebens; Parallelen zwischen den sich im fingierten Modell Dürrenmatts andeutenden Störungen der Demokratie und der dokumentarischen Demonstration solcher Störungen in dem Drama Kipphardts.

Das Neue und Andere des Stückes: Es stellt eines der markanten Beispiele für das Dokumentartheater der Moderne dar. Seine Quelle ist das 3000 maschinenschriftliche Seiten umfassende Protokoll des Untersuchungsverfahrens. In einer „Nachbemerkung“ zu dem Drama präzisiert der Autor allerdings, er habe damit „keine Montage von dokumentarischem Material“ bieten wollen, sondern eine faktengestützte Herausarbeitung des Wesentlichen und Exemplarischen in einem Bühnenstück (vgl. Kipphardt 1964: 142–144).

## 6. Geschichtlichkeit und Aktualität in den untersuchten Dramen

Die behandelten Stücke unterscheiden sich in der Auffassung der Problemlage wie deren jeweiliger Beantwortung. Aber sie ergänzen sich zu einer polyperspektivischen Kritik des Atomzeitalters.

Interessant macht sie dabei auch, dass sie die jeweilige Auffassung der Problematik auch in unterschiedliche Spielarten des modernen Dramas umsetzen. Brecht präsentiert mit seinem historischen Drama eine Spielart seines epischen Theaters; Frisch eine Spielart des Bewusstseinstheaters; Dürrenmatt die charakteristische Form seiner Weltmodelle in Komödienform; Kipphardt ein repräsentatives Beispiel des modernen Dokumentartheaters.

Die Physikerdramen bilden dabei nur eine der warnenden Stimmen, mit denen die geistige Welt auf die Bombenwürfe von Hiroshima und Nagasaki, das anschließende Wettrüsten, auf Waffenarsenale, die das Leben auf diesem Planeten auslöschen konnten, reagiert. Um nur einiges in Erinnerung zu rufen: 1958 erscheint von Karl Jaspers *Die Atombombe und die Zukunft des Menschen*; 1963 aus der Feder des Journalisten Robert Jungk *Heller als tausend Sonnen. Das Schicksal der Atomforscher*, dem 1977 *Der Atomstaat. Vom Fortschritt in die Unmenschlichkeit* folgt. Eindrucksvoll ist für mich immer wieder auch die in die Tiefe dringende wissenschaftskritische, wissenschaftsethische, auch politische Standortsuche, mit der führende Naturwissenschaftler der Moderne wie Albert Einstein, Werner Heisenberg, Max Born und Carl Friedrich von Weizsäcker auf das Bewusstsein einer neuartigen Gefährdung unseres Planeten reagieren. Zu den symptomatischen Vorgängen gehört vor diesem Hintergrund, dass Carl Friedrich von Weizsäcker die Leitung des Max Planck-Instituts für Friedensforschung übernimmt, das 1971 in Starnberg bei München eröffnet wird.

Im Vergleich dieses Spektrums an warnenden Stimmen reagiert die Literatur bemerkenswert früh. Aber es fragt sich, ob ihre Deutungen heute noch ein mehr als nur geschichtliches Interesse beanspruchen können. Wir spüren den geschichtlichen Abstand, der uns von den Stücken trennt, spüren ihn gottlob auch daran, dass sich die Endzeitvisionen bisher nicht erfüllt haben; oder auch an der Tatsache, dass die uns heute bedrängende Frage auch der sog. ‚friedlichen‘ Nutzung der Atomtechnik noch keine Rolle spielt. Wenn Sie allerdings gehört haben, wie locker Donald Trump vor Monaten auch den Einsatz von Atomwaffen als durchaus denkbare Mittel zur Verteidigung nationaler Interessen angesehen hat, oder dieser Tage lesen, dass der nordkoreanische Herrscher Kim Jong Un der Welt unumwunden mit einem Atom-Angriff droht (so z.B. die *Saarbrücker Zeitung* vom 4. Juli 2017), so wissen Sie, dass die ‚Lemuren‘ von vorgestern noch immer weiterleben. Lassen Sie mich deshalb abschließend

und zusammenfassend einige Erkenntnisse festhalten, die mir auch heute noch aktuell erscheinen, die im Übrigen gerade auch in der Selbstreflexion führender Naturwissenschaftler des 20. Jahrhunderts immer wieder bestätigt worden sind.

Eines der ganz zentralen Themen der Physikerdramen ist ihre Reflexion auf die *soziale und menschheitliche Verantwortung der Wissenschaft*. Sie distanzieren sich von einem Wissenschaftsverständnis, das sich nur um die Erkenntnis kümmert, deren technologische Nutzung aber den Herrschenden überlässt. Sie fordern, auch die Abschätzung der Wirkungsmöglichkeiten in ihr eigenes Gegenstandsgebiet mit aufzunehmen, ja im Bedarfsfall auch entschiedenen Widerstand gegen die staatlichen Auftraggeber zu leisten.

Doch mindestens so wichtig wie diese Thematik wissenschaftlicher Verantwortung sind übergreifende Kontexte und Deutungszusammenhänge, in die sie eingebettet bleibt.

So zeigen die ‚Physikerdramen‘ geradezu modellhaft, dass die Geschichte bedeutsamer wissenschaftlich-technischer Innovationen immer auch neue Anforderungen an die Regelung des menschlichen Zusammenlebens stellt. Eine ihrer zentralen Thesen: *Mit der Phantasie für das wissenschaftlich-technisch Machbare hat die soziale Phantasie für geforderte Neuregelungen des menschlichen Zusammenlebens nicht Schritt gehalten*. Wenn Sie eine Woche lang die Abendnachrichten aus aller Welt gehört haben, wissen Sie, dass das richtiger ist denn je.

Angesichts der Bedrohung durch Atomwaffen fordern die Stücke, *Macht-politik und ihre Mittel der kriegerischen Auseinandersetzung zu verabschieden*. Das mag sich zunächst idealistisch und illusionär anhören. Doch die Stücke sagen damit nur, was z. B. auch Carl Friedrich von Weizsäcker 1971 im Vorwort des Bandes *Kriegsfolgen und Kriegsverhütung* feststellt, der 1971 die Arbeit des erwähnten Instituts für Friedensforschung eröffnet: „Wir sollen uns nicht wundern, daß der Versuch, den Frieden durch die Strukturen der Machtpolitik der Großmächte permanent zu sichern, auf eine Sandbank läuft.“ (Weizsäcker 1971: 19). Weizsäcker fordert den Ausblick nach Kräften, die die nationale Souveränität überspielen können, weil es „keinen zuverlässigen Weg zur Kriegsverhütung gibt, der nicht den Machtverzicht der Imperien und Nationen in sich schließt“ (Weizsäcker 1971: 20f.). Wenn er weiter auch von der Rolle der Öffentlichkeit und einem Bewusstseinswandel spricht, der sich in ihr durchsetzen und politisch wirksam werden müsse, so sind auch das Postulate, wie sie ähnlich in den Stücken von Frisch und Dürrenmatt begegnen.

Schließlich unser *Verhältnis zur Natur*. Es ist in den behandelten Stücken selten ganz direkt angesprochen, aber immer gegenwärtig. Denn der wissenschaftlich-technische Fortschritt basiert im letzten auf der Unterwerfung der Natur, der Herrschaft über die Natur. Hier war die Literatur offenbar frühzeitig

auf ein Dilemma gestoßen, das uns bis heute in einer Vielzahl von Erscheinungsformen beschäftigt. Die Verfasser des „2. Berichts an den Club of Rome“ – *Menschheit am Wendepunkt* (1974) – werten die „Kluft zwischen Mensch und Natur“ als das „wichtigste Problem unserer Zeit“. Sie sagen eine Katastrophe größten Ausmaßes vorher, „wenn der Mensch auf seinem bisherigen Wege zur gewaltsamen Beherrschung und Ausbeutung der Natur fortschreitet“ (*Menschheit am Wendepunkt* 1974: 140 u. 135).

Die heute behandelten Dichter haben das schon viel früher gesehen und gesagt. Das zeigt die fortbestehende Aktualität ihrer Beobachtungen, oder ganz einfach: dass wir sie noch immer brauchen.

### Bibliographie

- Brecht (1967): Bertolt Brecht: Gesammelte Werke. 20 Bde. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Dürrenmatt (1959): Friedrich Dürrenmatt: Komödien und frühe Stücke. Bd. II. Zürich: Arche.
- Frisch (1947): Max Frisch: Die Chinesische Mauer. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Frisch (1976): Max Frisch: Gesammelte Werke in zeitlicher Folge. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Kipphardt (1964): Heinar Kipphardt: In der Sache J. Robert Oppenheimer. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Materialien (1963): Materialien zu Brechts „Leben des Galilei“. Hg. v. Werner Hecht. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Menschheit am Wendepunkt (1974): *Menschheit am Wendepunkt. 2. Bericht an den Club of Rome zur Weltlage*. Hg. v. Mihailo Mesarović u. Eduard Pestel. Stuttgart : Deutsche Verlags-Anstalt.
- von Weizsäcker (1971): Carl Friedrich von Weizsäcker: Vorwort. In: *Kriegsfolgen und Kriegsverhütung*. Hg. v. Carl Friedrich von Weizsäcker. München: C. Hanser.
- Wagner (1969): Friedrich Wagner: *Die Wissenschaft und die gefährdete Welt. Eine Wissenschaftssoziologie der Atomphysik*. 2. Aufl. München: C. H. Beck.

# **Geschichte erzählen. NS-Zeit und Krieg in Walter Kempowskis Roman *Tadellöser & Wolff* (1971)**

*Anke-Marie Lohmeier*

## **1.**

Für das Thema „Literatur und Geschichte“ bietet die deutsche Literatur nach 1945 reichhaltiges Material. Das kann auch nicht verwundern. Angesichts der verheerenden Bilanz von Nationalsozialismus und Krieg, angesichts der internationalen Ächtung Deutschlands, angesichts von Kollektivschuldvorwürfen und Entnazifizierungsprozessen war den Schriftstellern ein Rückzug in den Elfenbeinturm kaum möglich, war vielmehr die Auseinandersetzung mit Geschichte, in diesem Fall mit der jüngsten deutschen Geschichte, an der literarischen Tagesordnung.

In den fünfziger und auch noch in den sechziger Jahren dominierte der moralische, ja moralisierende Blick. Der katastrophale Verlauf der jüngsten deutschen Geschichte wurde vorzugsweise als Niederlage des Guten gegen ein machtvolles Böses ins Bild gesetzt. Und dieses machtvolle Böse wurde dabei gern zu einer Kraft dämonischen Ausmaßes stilisiert, der zu unterliegen dann als eine unausweichliche, geradezu schicksalhafte Konsequenz postuliert werden konnte. Politische Blicke auf das Geschehene findet man in der Literatur dieser Jahre eher selten. Heinrich Böll und wenig später Günter Grass beherrschten das literarische Feld mit Geschichten, deren Erzähler den moralischen Zeigefinger selten sinken und ihre Leser nie im Unklaren darüber ließen, wer die Guten und wer die Bösen waren.

Aber diese Geschichten hatten ein Legitimationsproblem. Um den moralischen Zeigefinger erheben zu können, um also in den Texten als moralische Instanz agieren zu können, mussten ihre Erzähler sich auf eine Position außerhalb oder besser noch oberhalb des Geschehens begeben, die ihre richterliche Rolle plausibel erscheinen ließ. Deshalb wimmelte es in der Literatur dieser Jahre von Erzählern, die sich oder ihre Hauptfiguren als einsame Helden inmitten eines moralischen Infernos inszenierten, bevorzugt als einsame Nazigeegner, die dem schuldhaften Treiben der Anderen, der Vielen, mehr oder minder hilflos zusehen, oder auch als Clowns, komische Außenseiter oder Irrenhändler, die in der Rolle des Narren auftreten, der die Wahrheit sagt, die die Anderen, die Vielen, nicht hören wollen.



Die Unhaltbarkeit dieser Erzählposition wurde vereinzelt gesehen. Wolfgang Koeppen etwa setzte ihr schon in den frühen fünfziger Jahren ein Konzept perspektivischen Erzählens entgegen, das die Geltungsansprüche erzählerischer Aussagen mit deutlichen Fragezeichen versah (vgl. seine Nachkriegsromane *Tauben im Gras*, 1951; *Das Treibhaus*, 1953; *Der Tod in Rom*, 1954). Ein anderes Beispiel ist Uwe Johnson, der 1959, zeitgleich mit Günter Grass, mit *Mutmaßungen über Jakob* debütierte und ein ähnliches Erzählkonzept wie Koeppen verfolgte, indem er die Frage nach der Wahrheit einem viestimmigen Chor unterschiedlichster Figuren überließ und der Erzählinstanz nur mehr die Rolle eines Arrangeurs dieser vielen Stimmen zugestand. Aber gegen den Mainstream moralisierender Geschichtspanoramen konnten diese Ausnahmetexte wenig ausrichten.

Das änderte sich erst zu Beginn der siebziger Jahre. Den Wendepunkt markieren zwei Texte, die 1970 und 1971 erschienen: 1970 kam der erste Band von Uwe Johnsons vierbändigem Roman *Jahrestage* heraus, 1971 erschien Walter Kempowskis Roman *Tadellöser & Wolff*. Beide Romane erzählen vom Leben einer Familie im Nationalsozialismus, der Familie Cresspahl in einer Kleinstadt in Mecklenburg dort, der Familie Kempowski in Rostock hier. Beide Romane sind, wenn man so will, Fortsetzungsromane, denn in den Bänden, die in den nachfolgenden Jahren erscheinen, werden die Familiengeschichten bis in die sechziger Jahre weitererzählt. (Es sind dies die Bände 2 bis 4 von *Jahrestage* aus den Jahren 1971, 1973, 1983 und Kempowskis Romane *Uns geht's ja noch gold* von 1972, *Ein Kapitel für sich* von 1975 und *Herzlich willkommen* von 1984.)

Versuche, NS-Geschichte als Familiengeschichte zu erzählen, gab es vereinzelt auch schon vorher, das bekannteste Beispiel ist Heinrich Bölls Roman *Billard um halbzehn* von 1959, in dem die Geschichte der Architektenfamilie Fähmel von den Anfängen des Jahrhunderts bis in die fünfziger Jahre erzählt wird. Dabei geht es allerdings nicht eigentlich um diese Familie oder doch nur insoweit, als ihre Geschichte ein Modell für den Verlauf der deutschen Geschichte abgibt. Familiengeschichte wird hier zum Vehikel, das die Rede über die jüngere deutsche Geschichte in Romanform ermöglichen soll. Es ist eine konstruierte Familiengeschichte, konstruiert nach den Darstellungsbedürfnissen eines Autors, der seine – auch hier wieder moralisch motivierte – Geschichtsdeutung in eine erzählbare Geschichte überführen möchte.

Bei Johnson und Kempowski liegen die Dinge anders. Hier folgt das Erzählen nicht einem maßgeschneiderten Deutungsmodell, sondern den Erinnerungen der Figuren selbst, die so beschaffen sind, wie Erinnerungen es eben sind: lückenhaft und zufällig; große Ereignisse betreffend, aber auch Kleinigkeiten, Nebensächliches, Alltägliches; das eine Mal präzise und klar, als sei es

erst gestern gewesen, ein anderes Mal verschwommen und unsicher. Erzählt werden diese Erinnerungen aus der subjektiven Perspektive der Protagonistin bzw. des Protagonisten. Die Erzähler geben das Heft also weitgehend aus der Hand und entziehen sich damit selbst das erzählerische Instrument, das ihnen erlaubte, weitausgreifende und mit der Autorität einer übergeordneten Instanz versehene Geschichtsdeutungen zu präsentieren.

Diese Selbstentmächtigung des Erzählers wird hier noch gesteigert dadurch, dass die Hauptfiguren, aus deren Perspektive erzählt wird, Kinder bzw. Jugendliche sind. Gesine Cresspahl, Protagonistin der *Jahrestage*, ist Jahrgang 1933, ein Jahr älter als ihr Autor Uwe Johnson. Und Walter, Protagonist der Kempowskischen Romanreihe, ist Jahrgang 1929, genauso wie der Autor selbst (im Übrigen hat er auch denselben Nachnamen, denn Kempowski erzählt hier ganz unverhüllt von seiner eigenen Familie). Walter ist also im Jahr der Machtergreifung gerade mal vier Jahre und bei Kriegsende sechzehn Jahre alt, Gesine Cresspahl wird im Jahr der Machtergreifung geboren und ist bei Kriegsende zwölf Jahre alt.

Es sind demnach vor allem drei erzählerische Entscheidungen, die hier die Abkehr von der bis dahin üblichen Erzählpraxis vollziehen. Zum einen die Entscheidung, Geschichte als erinnertes Geschehen zu präsentieren. Zum anderen die Entscheidung, dieses erinnerte Geschehen aus der Wahrnehmungsperspektive des erinnernden Subjekts selbst darzustellen und damit als subjektive Erfahrung von Geschichte zu markieren. Und drittens schließlich die Entscheidung, diese Perspektive einem Kind anzuvertrauen, das demselben Jahrgang angehört wie sein Autor.

Dadurch wird der Blick auf Geschichte einerseits stark begrenzt: auf die Wahrnehmungsperspektive eines seinen Alltag lebenden Subjekts, auf dessen Erinnerungen mit all ihren Zufälligkeiten und Lücken sowie auf Wissen, Bewusstsein und Verständnishorizont dieses Subjekts zum Zeitpunkt des erinnerten Geschehens – Begrenzungen, die durch das geringe Alter der Protagonisten zusätzlich verstärkt werden. Andererseits wird der Blick auf Geschichte damit aber gründlich verändert: An die Stelle einer von außerhalb und ex post vermittelten Deutung von Geschichte tritt Geschichte als eine von innerhalb gesehene und in actu erlebte Alltagswirklichkeit. Deren Deutung wird anderen überlassen.

Diese Anderen sind die Leser. Das ist kein Nebeneffekt dieser Erzählkonzeption, sondern ein wohlkalkulierter und für die weitere Entwicklung der deutschen Nachkriegsliteratur ausgesprochen bedeutsamer Aspekt: Uwe Johnson und Walter Kempowski entlassen den Leser aus der Rolle eines unmündigen Empfängers moralischer Unterweisung, die ihm die Erzählliteratur der fünfziger und sechziger Jahre zugeordnet hatte. Schreibend setzen sie den nachkriegsdeutschen Leser, so könnte man etwas feierlich sagen, in die demokratischen

Rechte ein, die ihm zwanzig Jahre zuvor von den Besatzungsmächten verordnet wurden, von denen Gebrauch zu machen er bis dahin – in der Literatur – kaum in Verlegenheit gekommen war. Uwe Johnson hat das einmal in Form einer Gebrauchsanweisung für seine Leser formuliert: Ein Roman, sagt er da, sei ein „Angebot“, und fährt fort:

Sie bekommen eine Version der Wirklichkeit. [...] Sie sind eingeladen, diese Version der Wirklichkeit zu vergleichen mit jener, die Sie unterhalten und pflegen. [...] Verteidigen Sie Ihre Unabhängigkeit bis zur letzten Seite des Buches. Wird Ihnen ausdrücklich gesagt, was der Roman zu sagen versucht, ist dies der letzte Augenblick zur Entfernung des Buches. Sie haben sich das Recht erworben auf eine Geschichte. Die Lieferung einer Quintessenz oder einer Moral ist Bruch des Vertrages. Mit dem Roman ist die Geschichte versprochen. Was dazu gesagt wird, sagen Sie. (Johnson 1984: 35)

## 2.

Walter Kempowski – um nun zu *Tadellöser & Wolff* zu kommen – setzt dieses Erzählkonzept mit einer Radikalität um, die ihresgleichen sucht. Er nämlich setzt seine Leser ausnahmslos und ungefiltert der Perspektive des neun- bis sechzehnjährigen Walter Kempowski aus, lässt sie sozusagen allein mit den Wahrnehmungen des Kindes und Jugendlichen, ohne sie zu kommentieren. Denn der erwachsene Walter Kempowski, der hier ja immerhin (erzähllogisch gesehen) als Erzähler fungiert, als derjenige, der das Erinnernte aufschreibt, meldet sich nicht zu Wort. Bei Johnson ist das anders: Johnson stellt den Akt des Erinnerns selbst in den Fokus und gibt damit der erwachsenen Gesine Cresspahl, einer zudem politisch und moralisch hoch reflektierten Person, Gelegenheit, das von ihr Erinnernte zu kommentieren. Kempowski ist radikaler: Er verdammt seinen Erzähler, sein erwachsenes Alter Ego, zu Schweigsamkeit, beschränkt ihn auf die Rolle des bloßen Aufschreibers. Nirgendwo wird die Perspektive des Kindes von der des Erwachsenen durchkreuzt, nirgendwo wird die Spannung zwischen Damals und Jetzt, zwischen dem seine Geschichte erlebenden Ich und dem sie erzählenden Ich spürbar, die für Ich-Erzählungen sonst typisch und meistens auch konstitutiver Teil der erzählästhetischen Struktur ist: Ein Ich schaut erinnernd auf seine Geschichte zurück und spiegelt sie in seinem Jetzt-Bewusstsein. Hier fehlt diese Spannung, weil das erzählende Ich sich über seine Haltung zur Sache ausschweigt und seinen erzählerischen Ehrgeiz ganz darauf verwendet, dem Leser das erinnerte Kind von damals vor Augen zu führen, ungefiltert von späterem Wissen, späteren Einsichten und Überzeugungen.

(Die Rede ist hier wohlgermerkt von der Konzeption der Erzählperspektive des Romans und ihren erzähllogischen Konsequenzen. Dass das erwachsene Erzähler-Ich gleichwohl, wenn auch nicht redend, so doch implizit – etwa durch die Auswahl und Komposition des Erinnerten – im Text präsent ist, versteht sich von selbst. An der radikalen Einschränkung der Erzählperspektive ändert das nichts.)

Die Konsequenzen, die sich aus dieser erzählerischen Entscheidung für die Darstellung von Geschichte ergeben, mag ein Passus aus einem der ersten Kapitel des Romans illustrieren. Wir befinden uns hier in Rostock Ende des Jahres 1938 oder Anfang 1939. Der neunjährige Walter geht mit seinem Schulfreund Manfred zur Schule:

Auf dem Schulweg [...] kam man an einem sehr schmalen Haus vorbei. Anno 1903 stand an der Tür.

Im Fenster lagen stets zwei Pekinesen, wenn sie uns sahen, kläfften sie wie rasend. Gleich daneben die ausgebrannte Synagoge, mit einem zerbrochenen Davidsstern am gußeisernen Tor.

„Da wohnen noch richtige Juden“, sagte Manfred. Er habe im Adreßbuch nachgeschlagen. „Abraham Glücksmann, Synagogendiener.“

Im Patriotischen Weg habe man abgeschnittene Finger gefunden, das Werk Israels. Die mordeten Christen, zerstückelten sie und schmissen sie weg. Das wäre für die eine gute Tat. In jeder Synagoge sind verkrustete Blutkeller. Dafür kämen sie in'n Himmel.

Und auf dem jüdischen Schlachthof würden die Tiere alle erstmal gemartert und denn langsam zu Tode gequält. (Kempowski 1971: 37)

Im nächsten Satz sind Walter und Manfred schon ein paar Straßen weiter und mit anderen Eindrücken beschäftigt. Das historische Substrat dieses Passus wird nicht mitgeliefert. Es muss vom Leser erschlossen werden. Es geht zum einen um die Novemberpogrome in der Nacht vom 9. auf den 10. November 1938, in der die Synagogen brannten, zum anderen um die antisemitische Propaganda des Regimes, in diesem Fall die Hetzpropaganda niederster Kategorie, wie sie etwa von Julius Streichers Blatt *Der Stürmer* verbreitet wurde. In der Perspektive der Kinder aber sind diese historischen Fakten nicht als solche gegenwärtig, geschweige denn ihre politische und menschliche Tragweite. Die ausgebrannte Synagoge ist in ihrer Wahrnehmung nur ein Merkpunkt des Schulweges unter anderen. Das schmale Haus mit den kläffenden Pekinesen und die ausgebrannte Synagoge stehen ungewichtet nebeneinander als erinnerte Stationen des Schulwegs. Manfreds Bemerkung, dass hier noch „richtige Juden“ wohnen, lässt erkennen, dass die Verfolgung der Juden im kindlichen

Gemüt die Vorstellung von Juden als exotischen Außenseitern hinterlassen hat, die eigentlich nicht hierher gehören. Und die antisemitische Legende von jüdischen Ritualmorden an Christen wie auch die Diffamierung des Schächtens als Zeichen jüdischer Grausamkeit, die Manfred nachplappert, interessieren ihn nicht als Beweis für die Schlechtigkeit der Juden, sondern weil ihn Geschichten, in denen gequält und Qual erlitten wird, auch sonst magisch anziehen, denn Manfred hat eine sadomasochistische Neigung.

Das Beispiel macht deutlich: Es geht hier nicht nur nicht um Erklärung und Deutung von Geschichte, es geht auch noch nicht einmal um die Rekapitulation von Geschichte im Sinne einer Rekapitulation der historischen und politischen Ereignisse. Es geht vielmehr ganz um die eigene Geschichte, um die Geschichte eines Kindes und Jugendlichen, das in der Zeit des Nationalsozialismus heranwächst.

Und diese Geschichte ist noch nicht einmal eine Geschichte zu nennen, wie man sie von Romanen gemeinhin erwartet, denn sie hat keinen *Plot*, der die Komposition des Erzählten leitet, keine Handlung mit Anfang, Mitte und Ende. Sie ist vielmehr eine gleichmäßig hinströmende Folge von erinnerten Augenblicken, Situationen und Ereignissen, oft nur Erinnerungssplintern. Deren Anordnung folgt keiner Dramaturgie, keinem Handlungsfadens. Der Faden, an dem sie aufgereiht werden, ist schlicht der ihrer zeitlichen Abfolge.

### 3.

Aus dieser gleichmäßig, ja gleichmütig hinströmenden Folge von erinnerten Augenblicken setzt sich dann aber – fast möchte man sagen: wider Willen – nach und nach doch ein Bild zusammen, ein Bild vom Alltagsleben einer Familie in NS-Zeit und Krieg, gesehen mit den Augen eines Heranwachsenden. Aber dieses Bild setzt sich im Kopf des Lesers zusammen, nicht im Text. Es sei hier in groben Zügen nachgezeichnet.

Vorweg: Die einsamen Helden des Widerstands und Gegner des NS-Regimes, die die Romane der fünfziger und sechziger Jahre bevölkern, fehlen in diesem Bild. Wohl gibt es hier und da, meist eher beiläufig erwähnt, regimekritische Figuren, Knesel etwa, den Pastor an der Klosterkirche, den Mutter Kempowski am liebsten hört und der gelegentlich etwas ‚Gewagtes‘ sagt; es gibt Leutnant Maurer, Ullas Tanzstundenherr, der im Krieg zu den Russen desertiert und über Radio Moskau zu deutschen Soldaten spricht; es gibt den verbitterten Sozialdemokraten Krasemann, der noch kurz vor Ende des Krieges verhaftet wird; es gibt den Fabrikanten Samuel, dessen Villa in der Pogromnacht überfallen wurde und der nun den Judenstern tragen muss; und es gibt

den Studienrat Matthes von nebenan, der seines Amtes enthoben wurde, weil er seine jüdische Frau nicht verlassen will, und der bei Luftangriffen immer in den Nachbarkeller kommt, weil es im Keller seines Hauses „Krach“ wegen seiner jüdischen Frau gegeben hat (Kempowski 1971: 160).

Es gibt auch die Gegenseite, die ‚Tausendprozentigen‘, wie Mutter Kempowski sie nennt, die überzeugten Nazis, bei denen man „auf dem Qui vive sein“ müsse (Kempowski 1971: 93), Fräulein Reber etwa, Sekretärin in Dr. Krauses Brausefabrik, deren Bruder Otto in der Legion Condor im Spanischen Bürgerkrieg kämpft, oder Stammführer Lühns, genannt „Nazi-Lühns“ (Kempowski 1971: 398), der den säumigen Hitlerjungen Kempowski brüllend zusammenfaltet (Kempowski 1971: 399). Es gibt die nazistischen Lehrer und HJ-Führer, Dr. Finck etwa, Walters Klassenlehrer, der für das Nordische schwärmt und seinen Schülern verbietet, Fremdwörter zu benutzen, oder Hannes, der im ersten Oberschuljahr alle Fächer unterrichtet, Heimatkunde betreibt und über die Restauration der Rostocker Stadtmauer jubelt: „Fabelhaft, wie der Hitler das macht“, die Schüler könnten „stolz und froh sein, das alles mitzuerleben“ (Kempowski 1971: 40). Es gibt Eckhoff, den Jungvolk-Führer, der die kleinen Pimpfe schleift und sich an ‚bunten Abenden‘ mit der Rezitation schwülstiger Nazi-Lyrik hervortut, oder Hornung, den SA-Mann, der die Führer der HJ-Pflichtgefolgschaft anweist, die Jungen zu „schleifen, daß ihnen das Wasser im Arsch kocht“ (Kempowski 1971: 412).

Aber beherrscht wird das Bild nicht von den Parteigängern des Regimes, sondern von Durchschnittsmenschen, die in erster Linie mit ihrem Leben und Überleben beschäftigt sind und die das NS-Regime kaum an politischen oder moralischen Normen messen, sondern eher geneigt sind, es danach zu beurteilen, wie gut oder schlecht es ihr Leben und Überleben sichert. Zu diesen Durchschnittsmenschen gehört auch die Familie Kempowski, die im Fokus dieses Bildes steht.

Karl Kempowski, der Vater, Schiffsmakler und Reeder, ist eher Nationalist als Nationalsozialist, findet aber nicht zu einer unzweideutigen Abgrenzung von den braunen Machthabern. Ein Hitlerbild kommt ihm nicht in die Wohnung, aber Mitglied der SA wird er doch. Bei der Mobilmachung 1939 meldet er sich sofort, aber nicht, weil er den Krieg der Nazis gutheißt, sondern weil er es für seine vaterländische Pflicht hält. „Right or wrong – my country“ lautet sein Grundsatz (Kempowski 1971: 96). Dass er nicht angenommen wird, weil er Mitglied einer Freimaurerloge war, empört und verletzt ihn deshalb tief. Aber in der Wohnstube hängt gleichwohl eine Landkarte, auf der die Bewegungen und Erfolge der Wehrmacht mit Nadeln und roten Wollfäden markiert werden. 1941 wird er dann doch noch eingezogen und erlebt dabei unter anderem die Willkür der nazistischen Kriegsgesichte, die ihn entsetzt. Fortan sind die

Nazis für ihn das „Pack“ (Kempowski 1971: 230). Er selbst sei „konservativ bis in die Knochen, aber doch kein Nazi“, lässt er wissen (Kempowski 1971: 231). Trotzdem ist er unsicher, ob er seine Einwilligung zur Heirat seiner Tochter mit Sven Sörensen, einem Dänen, geben soll, weil der doch Ausländer sei, und stimmt erst zu, nachdem er sich bei einem vorgesetzten Offizier rückversichert hat: „Sörensen sei ja Nordländer, das gehe ohne weiteres“, habe der gesagt. „Klare Sache und damit hopp!“ (Kempowski 1971: 269). Auch möchte er nicht darauf verzichten, von diesem „Pack“ zum Hauptmann befördert zu werden, und lehnt deshalb eine Versetzung in die Etappe nach Hessen ab, was ihn, wie man im zweiten Roman der Reihe erfährt, das Leben kosten wird.

Grete Kempowski, die Mutter, entstammt einer hugenottischen Familie, de Bonsac, aus Hamburg, auf die sie stolz ist. Sie ist die Seele der Familie Kempowski, eine liebevolle, mütterliche Frau, die das Herz auf dem rechten Fleck hat. Sie ist Mitglied der Bekennenden Kirche (vgl. Kempowski 1971: 156) und versucht den Krieg, der ihr viel abverlangt, mit christlichen Begriffen zu verstehen. Er sei wohl ein „Reinwaschen“, wie Pastor Knesel sage, „ein Reinwaschen von Schlechtigkeit“ (Kempowski 1971: 156). Weit entfernt von einem politischen Verständnis, nimmt sie das Geschehen aus menschlicher Perspektive wahr. Sie mokiert sich über die ‚Tausendprozentigen‘, warnt ihre Kinder vor ihnen und erzählt ihnen, wie sie sich früher über die „Ascheimerleute“, die SA, und ihre rohen Gesänge amüsiert habe (Kempowski 1971: 143). Aber ihr Bruder Richard, Oberstleutnant im Führerhauptquartier und glühender Hitler-Verehrer, imponiert ihr – wie der ganzen Familie – doch irgendwie auch. Sie empfindet Mitleid mit Opfern des NS-Regimes, unternimmt aber auch nichts, um ihre Not zu lindern. Immerhin schickt sie Walter zur Nachhilfe bei dem abgesetzten Studienrat Matthes, und für ihren späteren Schwiegersohn Sven Sörensen, als der von der Gestapo verhaftet wird, setzt sie sich mutig ein. Alles in allem aber kann sie sich über die langen Haare ihres „Peter Pump“ – wie sie Walter zärtlich nennt – wohl doch mehr ereifern als über die Untaten des Regimes, schaut über ihren von Familie und Kirche begrenzten Horizont nicht hinaus. In diesem kleinen Horizont aber verbreitet sie einen unausrottbaren Optimismus, freut sich über kleine, dem immer schwieriger werdenden Kriegsalltag abgewonnene Glücksmomente – „Kinder, wie isses schön!“ (Kempowski 1971: 9 u. ö.), begegnet Widrigkeiten mit dem empörten Ausruf „wie isses nun bloß möglich“ (Kempowski 1971: 7 u. ö.) und tröstet sich und ihre Kinder mit der Zuversicht, dass Übles oder Unangenehmes immer auch eine gute Kehrseite habe, die irgendwann zum Vorschein kommen werde. „Du sosst es sehn, mein Peter Pump [...]. Das wird nachher noch ganz schön.“ (Kempowski 1971: 278)

Ihr Optimismus teilt sich ihren Kindern, Ulla, Robert und Walter, augenscheinlich mit, denn die drei Geschwister sind ein munteres, immer zu Späßen aufgelegtes Völkchen, auch wenn es ihnen – und besonders Walter – später, im Laufe des Krieges, allmählich doch schwerfällt, die gute Laune zu behalten. Ulla, die Älteste, sieben Jahre älter als Walter, ein unbekümmertes Mädchen, macht 1941 Abitur, wird danach als ‚Arbeitsmaid‘ für den Arbeitsdienst rekrutiert (Kempowski 1971: 132) und beginnt dann Anglistik zu studieren. Erst unter dem Einfluss ihres dänischen Verlobten, Sven Sörensen, entwickelt sie eine zunehmend kritische Haltung zum NS-Staat und ist schließlich froh, mit der Heirat auch ihre deutsche Staatsbürgerschaft loszuwerden und nach Kopenhagen umzuziehen.

Robert, sechs Jahre älter als Walter, ist ein fideler Teenager, der das Leben genießt, mit seinen Freunden segelt, heimlich raucht, vor allem aber mit Leidenschaft Jazz hört, sich nach dem Vorbild seiner musikalischen Idole lässig kleidet und die Haare wachsen lässt. Als Angehöriger der sogenannten Swing-Jugend steht er nolens volens in Opposition zum NS-Regime, das seinen heiß geliebten Jazz als ‚entartet‘ verpönt. Aber seine Opposition ist eine kulturelle, keine politische. Die politischen Ereignisse beschäftigen ihn nicht oder nur am Rande. Später allerdings hört er den ‚Feindsender‘, die BBC, und entwickelt sich, wie man in den späteren Bänden erfahren kann, zu einem politisch aufmerksamen und kritischen jungen Mann.

Walter, der jüngste, ist zu jung, um als politische oder moralische Reflektorfigur zu fungieren. Er nimmt alles um sich herum aufmerksam wahr und als mehr oder weniger gegeben hin. Mit zehn Jahren wird er „Pimpf“ im „Jungvolk“ der Hitler-Jugend und hat anfangs Freude an der Gemeinschaft, den Ausflügen und Wettkämpfen. Mit seinen Freunden spielt er das Alltagsleben in Nazi-Deutschland mit Knetgummifiguren und Modellautos nach, später mit Halmafiguren den Krieg. Mit beginnender Pubertät verlagern sich die Interessen: Walter vernachlässigt den HJ-Dienst immer mehr, treibt sich mit seinem Freund Uli Prüter in der Stadt herum, lässt sein Haar wachsen, begeistert sich wie sein Bruder für Jazz und trägt einen lässigen langen weißen Schal. Er wird zur Disziplinierung in die „Linien-HJ“ versetzt (Kempowski 1971: 387), geht aber nur einmal hin und dann nicht mehr. Daraufhin wird er zum Stammführer Lühns bestellt, der ihn brüllend maßregelt. Seine Mutter muss fünfzig Mark Strafe zahlen und er Strafdienst in der „Pflichtgefolgschaft“ der HJ leisten, die „aus Schwänzern und sogenannten Tangojünglingen neu zusammengestellt“ worden ist (Kempowski 1971: 406). Schon bald hat er mit Magenbeschwerden zu kämpfen und sieht aus wie „Buttermilch und Spucke“, wie Mutter Kempowski besorgt feststellt (Kempowski 1971: 325, 401). Zuletzt wird er, obwohl noch keine sechzehn Jahre alt, eingezogen, bekommt eine hastige



Grundausbildung und wird dann als Kurier eingesetzt, eine harte und gefährliche Aufgabe. Seine letzte Fahrt führt ihn kurz vor Kriegsende nach Berlin. Er entkommt den vor der Stadt stehenden russischen Truppen nur mit knapper Not und kann auf Umwegen zu seiner Mutter nach Rostock zurückkehren. Nach und nach ergibt sich so das Porträt eines in der Familie zwar geborgenen, zugleich aber vom NS-Staat missbrauchten Jungen, den die Familie nicht schützen kann.

Soweit das Familienbild. Es sind sympathische, ja liebenswerte Leute, diese Kempowskis. Sie bewältigen ihren Alltag in NS-Staat und Krieg nach Kräften und mit einigem Anstand, sind dabei aber blind für das Unheil, das ihr Staat in ihrem Namen anrichtet, und für die Katastrophe, auf die er selbst und sie mit ihm zusteuern. Die Eltern schwanken unsicher zwischen Anpassung und Abgrenzung. Vater Kempowski wird erst im Krieg klar, dass der Staat in den Händen eines „Packs“ ist, aber seine Offizierskarriere ist ihm doch immer noch wichtig. Mutter Kempowski reicht mit ihren einfachen religiösen und moralischen Erklärungsversuchen nicht an das Unheil heran. Beide haben für das, was politisch geschieht, sofern sie es überhaupt wahrnehmen, buchstäblich keine Begriffe, machen augenscheinlich auch keine Versuche, welche zu finden, sondern konzentrieren sich darauf, ihr Leben irgendwie zu bestehen.

#### 4.

Es wundert nicht, dass es nach Erscheinen des Romans neben begeisterter Zustimmung auch kritische Stimmen gab (und bis heute gibt), die Kempowski vorwarfen, er verharmlose den Typus des politisch blinden, anpassungsbereiten Bürgers, der den Nazis gerade dadurch freie Hand gelassen habe (vgl. u. a. Scheffel 1971; Blöcker 1971; Mecklenburg 1977). Diese Kritik übersieht oder missversteht den erzählerischen Kniff dieses Romans, mit dem sich die Erzählinstanz hier der Rolle einer moralischen oder politischen Gouvernante des Lesers entledigt, das moralische oder politische Urteil diesem Leser überlässt, und nicht nur überlässt, sondern es geradezu herausfordert. Indem Kempowski seine Leser mit den zweifellos defizitären Perspektiven der Kempowskis konfrontiert und sie zwingt, sich an ihrer politischen Blindheit abzarbeiten, manövriert er sie in einen wohlkalkulierten Konflikt. Der entsteht dadurch, dass sie zwar einerseits – aufgrund ihres Wissens über die Verbrechen des NS-Regimes – wissen, welche katastrophalen Folgen solche Blindheit haben kann, andererseits aber nicht umhin können, diese blinden, mit ihrem Alltag beschäftigten Menschen zu verstehen, nicht zuletzt deshalb, weil sie selbst für gewöhnlich ganz ähnlich leben, ganz ähnlich in ihren täglichen Tag und ihre eigenen

Angelegenheiten vertieft sind. Deshalb können sie der defizitären, auf den engen Gesichtskreis des alltäglichen Lebens beschränkten Perspektive der Figuren ihre subjektive Berechtigung einerseits nicht aberkennen, müssen vielmehr anerkennen, dass wir in der Regel so leben, andererseits aber und zugleich ist ihnen aufgrund ihres historischen Wissens bewusst, dass diese beschränkte Perspektive das Regime stabilisiert und perpetuiert hat, müssen also erkennen, dass wir so nicht leben sollten. Dass dieser Konflikt im Roman nicht gelöst wird, wie jene Kritiker es wohl gern gehabt hätten, versteht sich von selbst: Er ist ja nicht im Text, sondern nur im Leser präsent.

Von hier aus kann man dann auch sehen, dass es nicht nur der eingangs skizzierte engere literarische Kontext, die Literatur der fünfziger und sechziger Jahre, ist, auf den dieser Roman reagiert. Er antwortet zweifellos auch auf weitgreifende, außerliterarische Diskurse seiner Zeit, darunter vor allem auf die Diskussionen des Vorwurfs kollektiver Schuld, die seit 1945 im Raum standen und immer wieder aufflammten. In der zweiten Hälfte der sechziger Jahre erhielten sie neuen Zündstoff durch eine junge Generation, die achtundsechziger Generation, die in diesen Jahren begann, die Generation der Väter einer peinlichen Befragung über ihre Rolle im Dritten Reich zu unterziehen. Das war einerseits berechtigt und überfällig: Die nachkriegsdeutsche Gesellschaft hatte unter dem Druck der Schuldvorwürfe eine Kultur oder besser Unkultur des Schweigens ausgebildet. Die berüchtigte Forderung nach dem vielzitierten Schlussstrich, der unter die Vergangenheit gezogen werden sollte, wurde ja nicht erst 1986/1987 (im sogenannten „Historikerstreit“) laut, sondern schon wenige Jahre nach Kriegsende und dann immer wieder. Andererseits schossen die Jungen bei ihrer Befragung und Verurteilung der Väter in vielen Fällen weit über das Ziel hinaus, weil sie ihrerseits mit Blindheiten geschlagen waren, mit Blindheiten gegen das Leben, wie es ist. In ihren Augen hatte es letztlich nur zwei akzeptable Antworten auf das NS-Regime gegeben, die die Väter vor ihrer Verurteilung retten konnte: Emigration oder Widerstand. Alles andere verfiel ihrem Richterspruch. Die Väter sollten Helden sein – oder sie waren Schurken. So entstand ein tiefer Spalt zwischen den Generationen, der zwar aufs Ganze gesehen die Auseinandersetzung mit dem Dritten Reich nachhaltig beförderte, aber mit Blick aufs Einzelne, auf den individuellen Fall, unsinnige, ungerechte Verurteilungen hervorbrachte. Kempowskis Roman antwortet darauf wie beschrieben: Mit dem Blick eines Kindes auf einen ganz unheldischen Vater und eine treuherzig-naive Mutter, ein Blick, der, weil er von kindlicher Zuneigung gelenkt ist, es dem Leser verwehrt, sich mit einer schlichten Aburteilung aus der Affäre zu ziehen.

**Bibliographie**

- Blöcker (1971): Günter Blöcker: Beängstigend jovial. Ein „bürgerlicher Roman“ über Jahre des Selbstbetrugs. In: Süddeutsche Zeitung, 22./23. Mai 1971.
- Johnson (1984): Uwe Johnson: Vorschläge zur Prüfung eines Romans [1975]. In: Rainer Gerlach u. Matthias Richter (Hg.): Uwe Johnson. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 30–36.
- Kempowski (1971): Walter Kempowski: Tadellöser & Wolff. Ein bürgerlicher Roman. München: C. Hanser.
- Mecklenburg (1977): Norbert Mecklenburg: Faschismus und Alltag in deutscher Gegenwartsprosa. Kempowski und andere. In: Gegenwartsliteratur und Drittes Reich. Deutsche Autoren in der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit. Hg. v. Hans Wagener. Stuttgart: Philipp Reclam jun., S. 11–32.
- Scheffel (1971): Helmut Scheffel: Heilig Vaterland, in Gefahren. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 30. März 1971.

**„A Role for History“ – Das neue Paradigma des historischen Romans seit den 1980er Jahren und seine stilbildenden Texte (Umberto Eco: *Der Name der Rose*; Sten Nadolny: *Die Entdeckung der Langsamkeit*; Patrick Süskind: *Das Parfum*)**

*Hermann Gätje*

„A Role for History“ („Eine Rolle für die Geschichtsschreibung“, Kuhn 1979: 15) – diese Wendung überschreibt das erste Kapitel von Thomas S. Kuhns 1962 erschienenem Großessay *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*. Unter diesem Leitmotiv entwickelt Kuhn dort seine Theorie, die unter den prägenden Begriffen des Paradigmas, des Paradigmenwechsels und der wissenschaftlichen Revolution seit ihrem Erscheinen über viele Jahre große Resonanz im wissenschaftlichen Diskurs fand. Seine Ausführungen bewegen sich zwar in eine andere Richtung als Fragen der Literatur und Kunst, doch gibt es gedankliche Verbindungslinien, die ich vor dem Hintergrund der drei in diesem Beitrag im Zentrum stehenden Romane, ihrer Entstehungszeit und ihrer Rezeption skizzieren möchte.

In allen drei Texten spielt Geschichte im Allgemeinen eine Rolle, und sogar die von Kuhn fokussierte Wissenschaftsgeschichte wird in jedem der Texte mit aufgegriffen. Sie stammen aus der ersten Hälfte der 1980er Jahre und stehen unter dem Eindruck der wesentlichen Denkstile ihrer Zeit. Zugleich zeigen sich in ihnen aber markante Unterschiede in der Behandlung von Geschichte, insofern sind sie auch metahistorisch von Interesse. Ihre Akzentuierung auf das Historische ist Teil ihres poetischen Konzepts, zugleich ist die narrative Verknüpfung von tatsächlichen Ereignissen bzw. Personen und literarischer Fiktion Ausdruck der wesentlichen Denkströmungen ihrer Zeit. Die drei Romane werden gattungshistorisch unter dem Begriff der Postmoderne subsumiert, die allgemein als eine Phase der Auflösung rein pragmatischer Formen und Strukturen, der Widerlegung vermeintlicher ideologischer Gewissheiten gesehen wird. Das Schwierige ist, dass die Stilvielfalt und Unfassbarkeit dieses Begriffs zugleich Teil seines Inhalts ist. Ich möchte in diesem Beitrag die drei Romane vorstellen, das ihnen zugrundeliegende poetische und historische Programm erläutern und sie im Denken ihrer Zeit konzeptualisieren.

Ich habe speziell diese drei Werke ausgewählt, weil sie ungefähr zeitgleich entstanden sind und dennoch verschiedene Stiltypen repräsentieren. Ein

wesentliches gemeinsames Merkmal ist, dass sie alle im literaturwissenschaftlichen Diskurs Wertschätzung genießen, zugleich aber auch Publikumserfolge waren, wobei Nadolnys *Die Entdeckung der Langsamkeit* mit etwa 1,8 Millionen verkauften Exemplaren (Nadolny 2012a: o. S.) gegenüber den anderen zurückfällt. Die Bücher von Eco und Süskind waren Weltbestseller. Auf einer im Internet kursierenden Liste der erfolgreichsten Bücher der Welt, findet sich *Der Name der Rose* mit einer Auflage von 50 Millionen auf Platz 19 und *Das Parfum* mit 15 Millionen auf Platz 42 (<https://www.die-besten-aller-zeiten.de/buecher/meistverkauften>; zuletzt aufgerufen am 10. Oktober 2017).

Der Hinweis auf die große Verbreitung der Texte erscheint mir relevant, da ich sie dahingehend untersuche, ob und wie sie als Literatur eine geistesgeschichtliche Entwicklung markieren und flankieren. Weil die Romane so populär sind, stehen die kulturhistorischen Implikationen meiner Ausführungen nicht von vorneherein unter dem Vorbehalt, dass sie sich auf Texte stützen, deren Wirkung sich lediglich auf das Feuilleton und die Germanistik beschränkt, man also literatursoziologische Betrachtungen über Bücher anstellt, die kaum einer gelesen hat.

Die behandelten Romane sind mittlerweile fester Bestandteil des literarischen Kanons (*Das Parfum* ist Schullektüre) und genießen zugleich bis heute große Popularität (*Der Name der Rose* und *Das Parfum* wurden sogar in ‚Blockbuster‘-Manier mit internationalen Stars verfilmt). Sie stehen stilbildend für ein neues Paradigma des historischen Romans, jenseits des traditionellen Erzählens und der Trennung zwischen Hoch- und Unterhaltungsliteratur.

*Der Name der Rose* von Umberto Eco (1932 bis 2016), 1980 veröffentlicht, in der deutschen Übersetzung 1982, spielt im November 1327 an sieben Tagen. Historischen Hintergrund bildet der Streit zwischen dem Papst und dem Mönchsorden der Franziskaner, den der Kaiser des Heiligen Römischen Reiches begünstigt. Handlungsort ist eine Benediktinerabtei, in der ein Treffen von Vertretern der Konfliktparteien stattfinden soll. Die Abtei wird ohne unmittelbare Lokalisierung an den Hängen des Apennin, „um es mit Dante zu sagen, zwischen *Lerici* und *La Turbie*“ (Eco 1984: 10) verortet. Schon dieses Detail signalisiert (neben der Intertextualität) die kalkulierte Ambiguität zwischen Historizität und literarischer Phantasie im historischen Erzählen Ecos. Im Vorfeld des Treffens kommt es in dem Kloster zu mysteriösen Todesfällen. Der englische Franziskanerpater William von Baskerville, der eigentlich in einer politischen Mission als Sondergesandter des Kaisers zu dem Treffen anreist, wird von dem zunehmend nervösen Abt der Benediktinerabtei gebeten, den Täter zu ermitteln. Ihm eröffnet sich bei seinen Untersuchungen ein Panorama von

Glaubenskonflikten, Inquisition, verborgenen Leidenschaften, krimineller Energie. Am Ende verbrennt die ganze Abtei mitsamt ihrer kostbaren Bibliothek, und damit auch das von einem orthodoxen Priester aus panischer Angst, es könnte die Stabilität des Glaubens und der Kirche bedrohen, mit allen Mitteln bis zum Mord geheim gehaltene zweite Buch der *Poetik* des Aristoteles. Dieses soll von der Komödie handeln und ist in der Wirklichkeit nicht überliefert.

Während Eco vor der Handlung von sieben Tagen ein Bild des Mittelalters entwirft, erzählen die beiden anderen Bücher Lebensläufe. *Die Entdeckung der Langsamkeit* von Sten Nadolny (geb. 1942) ist 1983 erschienen. Der Roman erzählt die Biographie des englischen Polarforschers John Franklin (1786 bis 1847) und orientiert sich dabei an dessen wirklichem Lebenslauf. Die Romanfiguren sind zum Großteil reale Personen. Plastisch werden tatsächliche Erlebnisse Franklins erzählt und der Romanheld stirbt ebenso wie der wirkliche Franklin auf einer Expedition nach der Nordwestpassage. Nadolny dichtet jedoch vieles hinzu, so sind die genauen Umstände des Todes Franklins weitgehend ungeklärt. Doch wesentliches und zentrales Moment der Fiktionalisierung ist die handlungstragende Komponente, dass Franklin eine generelle Langsamkeit im Denken und Handeln als kardinales Wesensmerkmal zugeschrieben wird. Dies trifft biographisch nicht zu, wird im Roman jedoch ausdrücklich stilisiert, phantasiehaft ausgestaltet und als kausal für seine Bedeutung als Entdecker und Forscher geschildert und gedeutet.

Patrick Süskinds (geb. 1949) 1985 erschienener Roman *Das Parfum* erzählt die Biographie des Parfümeurs Jean-Baptiste Grenouille (= Frosch). Es handelt sich um eine fiktive Figur, doch der Text ist in seinen Bezügen zur Geschichte fundiert und bettet das Leben seines Helden schlüssig in einen historischen Kontext ein, der durch gelegentliche Nennung von Daten und Ereignissen unterstrichen wird. Der Roman spielt im Frankreich des 18. Jahrhunderts, der Handlungszeitraum wird exakt umrissen von Grenouilles Geburtstag am 17. Juli 1738 bis zu seinem Todestag am 25. Juni 1767. Der aus elenden Verhältnissen stammende Grenouille verfügt über einen außerordentlichen Geruchssinn und kann so als Parfümeur reüssieren. Er nimmt die Welt und seine Mitmenschen über den Geruchssinn wahr, wobei er selbst jedoch keinen Geruch verströmt. Er schreckt auf seinem Weg nicht vor kriminellen Mitteln zurück. In seinem maßlosen, triebgesteuerten Ehrgeiz, sich Gerüche anzueignen, wird er zum Mörder. Es gelingt ihm schließlich, aus den Leichen seiner Opfer, jungen Mädchen, deren Geruch zu destillieren und ein Parfum zu erschaffen, mit dem er Menschen hypnotisch steuern kann. So kann er seine geplante Hinrichtung verhindern. Am Schluss kulminiert die Handlung in einem Akt des Kannibalismus. Grenouille kehrt aus dem Süden Frankreichs an seinen Ursprungsort in den

Armenvierteln von Paris zurück. Er übergießt sich selbst mit dem ultimativen Parfüm, und wird von den Menschen dort aufgegegessen, da sie ihn wegen des Geruchs, den er ausströmt, für einen Engel halten.

In der Grundanlage sind die Texte in ihrem Bezug zur Geschichte verschieden. Eco entwirft eine fiktive Handlung mit fiktiven Figuren, doch lässt er auch historische Personen auftreten und stellt Referenzen zu tatsächlichen Ereignissen her. Nadolny geht umgekehrt vor, er orientiert sich an der Biographie einer realen Person und an historischen Ereignissen, die er mit fiktiven Personen und Ereignissen anreichert. Süskind entwirft eine fiktive Biographie, Handlung und Personen sind erfunden, es wird lediglich am Rande auf historische Daten und Personen verwiesen, um erzähllogisch den historischen Hintergrund zu beglaubigen.

Alle drei Romane haben einen literarischen Anspruch, versuchen die Psychologie ihrer Figuren zu hinterfragen und differenziert darzustellen. Zugleich bedienen sie sich eines auf den Plot orientierten, spannungsreichen Genres, was eine Affinität zur Unterhaltungsliteratur nahelegt. Eco und Süskind orientieren sich am Kriminalroman, Nadolny greift das Muster des Abenteuer- und Entdeckerromans bzw. der populären historischen Heldenbiographie auf. Während Eco in seinem Romanpersonal keine Figur als Charakter ins Zentrum stellt, fokussieren sich Nadolny und Süskind auf eine Hauptperson, deren Biographie den Handlungsbogen des Texts bestimmt. Nadolny setzt im zehnten Lebensjahr ein, Süskind mit der Geburt, am Ende steht bei beiden der Tod der Helden. Nadolny geht darüber hinaus noch auf das Nachleben seiner Hauptfigur ein, er schildert die Suche von dessen Frau nach dem Verschollenen.

Als gemeinsames Merkmal lässt sich erkennen, dass alle drei vom traditionellen Konzept des realistischen historischen Romans abweichen, indem sie phantastische Elemente einfließen lassen. Jeder evoziert auf seine Weise eine Diskrepanz, da er konventionelle Erzählmuster aufgreift und diese zugleich bricht. Alle drei Romane werden weitgehend literaturgeschichtlich der Postmoderne zugerechnet, wobei bezeichnend ist, dass bei Nadolny und vor allem Süskind diese Zuordnung häufig infrage gestellt wurde. Dies lässt sich darauf zurückführen, dass der Gattungsbegriff selbst umstritten ist. Eco hat als einziger selbst seinen Roman im postmodernen Diskurs verortet und entwirft in seiner *Nachschrift zum „Namen der Rose“* ein Beschreibungs- und Erklärungsmodell, das den historischen Roman der Postmoderne charakterisiert.

Die besondere Rolle des historischen Romans in der Postmoderne ist mehrfach hervorgehoben worden. Erik Schilling hat sich in seiner Studie *Der historische Roman seit der Postmoderne* intensiv mit einigen Texten auseinandergesetzt und die besondere Bedeutung Ecos schon im Untertitel herausgestellt: *Umberto Eco und die deutsche Literatur*. Er sieht *Der Name der Rose* als

Paradigma für zahlreiche deutsche Romane in der Folgezeit. Neben weiteren historischen Romanen Ecos untersucht er ausführlich *Die Entdeckung der Langsamkeit* und *Das Parfum* sowie u. a. Christoph Ransmayrs *Die letzte Welt*, Helmut Kraussers *Melodien* und Adolf Muschgs *Der rote Ritter*.

Schilling gebraucht zwar den Begriff des Paradigmas, doch die Theorie Thomas Kuhns erwähnt er nicht. Ich halte diese als heuristisches Modell und als Einstieg zum Verständnis und zur Beschreibung des Übergangs von der Moderne zur Postmoderne für geeignet. Man kann unter dieser Prämisse den Paradigmenwechsel in Denken, Kunst und Literatur skizzieren und die besondere Rolle des historischen Denkens in diesem Prozess begreifbar machen.

„Wenn man die Geschichtsschreibung für mehr als einen Hort von Anekdoten und Chronologie hält, könnte sie eine entscheidende Verwandlung im Bild der Wissenschaft, wie es uns zur Zeit gefangen hält, bewirken.“ (Kuhn 1979: 15). Dieser Satz steht einleitend am Beginn von Kuhns Studie und bringt emblematisch einen Zusammenhang von Erzählung und Geschichte zum Ausdruck. Kuhn beginnt von dieser Ansicht ausgehend eine Betrachtung der Wissenschaftsgeschichte, aus deren Verlauf er seine These belegen möchte, dass der wissenschaftliche Fortschritt nicht stetig verläuft, sondern in Zyklen.

Seine Thesen gehören zu den einflussreichsten wissenschaftstheoretischen Ansätzen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Dies belegt die große Menge an Literatur, die sich mit seiner Theorie auseinandersetzt. Seine Begrifflichkeiten sind zu stehenden Wendungen geworden, die über den eigentlichen Wissenschaftskreis hinaus gebraucht werden. Doch die schlagwortartige Verwendung der Begriffe Paradigmenwechsel und wissenschaftliche Revolution im populären Diskurs steht in krassem Gegensatz zu den differentiellen und komplizierten Implikationen von Kuhns Thesen. Sein wissenschaftshistorischer Ansatz besagt, dass wissenschaftlicher Fortschritt nicht linear verlaufe. Das Modell basiert auf einer Kritik an der Vorstellung, dass sich Wissen kumulativ vermehre und so eine stetige Erweiterung von Erkenntnis stattfinde. Kuhn postuliert dagegen ein zyklisches Prinzip. Eine Wissenschaftsgemeinschaft einer Zeit unterliege in ihrem Denken und ihrer Forschungsarbeit einem Paradigma, das bestimmte Prinzipien, Grundannahmen, Methoden und Denkmuster vorgebe. Die unter diesem dominierenden Leitbild praktizierte Forschung nennt Kuhn Normalwissenschaft, sie wird in Lehrbüchern und Universitäten dem Nachwuchs vermittelt. Die Aufgaben und Probleme werden durch das Paradigma vorgegeben und begrenzt. Kuhn räumt jedoch ein, dass diese Paradigmen nicht unbeschränkte Gültigkeit haben: Er drückt dies mit der Wendung aus, dass ihnen ein „Element der Willkür“ innewohne (Kuhn 1979: 19). Ein herrschendes Paradigma kann in eine existentielle Krise geraten, wenn die Normalwissenschaft nicht



mehr funktioniere, z. B. auftauchende Probleme mit deren Mitteln nicht mehr gelöst werden können oder angenommene Prämissen widerlegt werden. Die Ablösung eines Paradigmas analogisiert Kuhn mit dem Begriff der Revolution. Erweist sich das vorherrschende Paradigma als falsch, wird es in einem Umsturz-ähnlichen Vorgang abgelöst. Kuhn impliziert in diesem Prozess jedoch auch irrationale Elemente wie Beharrungstendenzen bei den Vertretern des alten Paradigmas. In seinem wissenssoziologisch geprägten Denken gibt es keine relevante Wissenschaft ohne Paradigma, so verschwindet das alte Paradigma erst, wenn sich ein neues etabliert.

Kuhns Modell wurde heftig diskutiert. Mittlerweile ist es um die eigentliche Theorie etwas ruhiger geworden, doch hat sich der Begriff des Paradigmas und des Paradigmenwechsels im wissenschaftlichen wie allgemeinen Sprachgebrauch festgesetzt. Die Lektüre des weitgehend vergessenen Wissenschaftshistorikers Ludwik Fleck, dessen Hauptwerk *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache* 1935 erschien, zeigt, dass dieser als eigentlicher Entwickler einiger von Kuhn dargelegten Grundannahmen angesehen werden darf. Kuhn verweist im Vorwort seiner Monographie lediglich in einer kurzen Bemerkung auf Fleck und vermerkt ohne weitere Konkretisierung, dass Flecks Monographie „viele meiner eigenen Gedanken vorwegnimmt“ (Kuhn 1979: 8). Fleck systematisiert seine Gedanken weniger als Kuhn. Er legt dar, dass wissenschaftliche Arbeit niemals rein objektiv sein kann, sondern immer auch subjektive Implikationen des Forschers aufweist, sei es die Wahrnehmung, sei es das Interesse oder Motiv seiner Arbeit. Für Fleck gibt es neben den individuellen Faktoren dabei kollektive Muster, die er als Denkstil beschreibt und die im Wesentlichen mit den Kuhn'schen Paradigmen identisch sind. Fleck ist in seinen Schlussfolgerungen zurückhaltender und vermeidet vor allem standardisierte Begrifflichkeiten wie den einer wissenschaftlichen Revolution. Vielmehr prononciert er einen diffizilen Prozess des Denkstilwandels und der Denkstilmutationen. Kuhn hat diesen Ansatz systematisiert und das plausible Modell hypostasiert. In der Diskussion um seine Theorie hat er seine Thesen immer wieder modifiziert und korrigiert, wodurch viele Begriffe und Zusammenhänge zunehmend verständlicher und ungreifbarer wurden. In einigen wesentlichen Punkten ist das Modell nach wie vor heuristisch wertvoll, doch die Reduktion führt häufig zu den bereits von Fleck formulierten Gedanken. Dennoch bildet Kuhn im Diskurs den Referenzpunkt, denn erst durch seine strukturalistische Weiterführung kam es zu einer öffentlichen Auseinandersetzung mit diesen Ideen.

Die Entwicklung eines Denkmodells, das sich in Analogie zu Kuhns Begriffen fragt, welche Rolle hat die Literatur, die sich auf Geschichte bezieht, halte ich für fruchtbar. Lassen sich in dieser Hinsicht für bestimmte Zeiten entsprechende Paradigmen formulieren? Sollen historisch fundierte literarische

Texte Parallelen zur Gegenwart aufdecken? Sollen sie Wissen vermitteln oder intendieren sie Eskapismus mittels romantischer Unterhaltung? Das Interessante an den drei Texten ist ihre Mehrdeutigkeit. Sie orientieren sich trotz aller Verschiedenheit an einem Paradigma und sind speziell als historische Romane exemplarisch für die Postmoderne, da sie mit den Stoffen spielen und die Grenzen der Gattungsdefinition selbstreferentiell ausloten. Die Schwelle zwischen dem literarisch ambitionierten traditionellen historischen Roman und dem Unterhaltungsschmöker wird aufgehoben unter der Prämisse, dass der Realismus-Anspruch dieser beiden Genres aufgelöst wird.

Ich denke, dass sich in den Romanen und ihrer Rezeption neben dem künstlerisch-individuellen Schaffensgehalt ihrer Autoren Elemente eines kollektiven Denkstils nachweisen lassen, die sie als typisch für ihre Zeit und das sogenannte postmoderne Denken erscheinen lassen.

Gewiss existiert bis in unsere Zeit der historische Schmöker in der Tradition Walter Scotts und des 19. Jahrhunderts als Genre vor allem in der Unterhaltungsliteratur weiter und boomt momentan, Autorinnen wie Rebecca Gablé oder Tanja Kinkel erzielen Riesenauflagen. In der Literatur der Moderne war der historische Roman keine sehr verbreitete Gattung. Die bereits im Begriff verankerte Fixierung dieser Stilrichtung auf die Gegenwart ist einer der Gründe dafür. Alfred Döblins *Wallenstein* oder *Die drei Sprünge des Wang-lun* sind markante Beispiele für einen vom typischen Denken der Moderne geprägten historischen Roman, für den charakteristisch ist, dass der Gegenwartsbezug immer im Zentrum steht. Die Psychologie der Figuren fungiert als Vorbild für universelle Charaktere und als Erklärungsmodell für Personen der Gegenwart. Auf romantisierende Historie bzw. historisierende Mimesis wird verzichtet. Döblins Romane bedienen sich einer zeitgenössischen expressionistischen oder neusachlichen Sprache, die in ihrer Stringenz typisch ist für die Moderne. Natürlich gibt es auch Ausnahmen im Diskurs der Moderne, Lion Feuchtwanger oder Thomas Mann könnte man nennen, aber diese Diskussion kann hier nicht weitergeführt werden. In der Exilliteratur widmete sich diese Autorengeneration verstärkt dem historischen Roman als Parabel auf die damals aktuelle politische Situation.

Die Romane von Eco, Nadolny und Süskind lassen sich als Synthesen begreifen. Alle drei sind in der Anlage und der Psychologie ihrer Figuren von der Moderne geprägt. Eco verweist selbst auf formale Beziehungen zwischen *Der Name der Rose* und James Joyce' *Ulysses* (Eco 2016: 38). Zugleich versuchen die Texte, ihre Aussagen in einem unterhaltsamen Duktus zu präsentieren, und greifen dabei auf Mittel der Unterhaltungsliteratur zurück.

Diese ironische, spielerische Kombination von bislang als inkommensurabel angesehenen Textelementen gilt als charakteristisch für den Denkstil der Postmoderne. Eco hat sein Vorgehen sehr explizit in Paratexten dargelegt.

Seine *Nachschrift zum „Namen der Rose“* lässt sich als Manifest eines neuen historischen Romans lesen.

Der Begriff des Paradigmas erscheint im Zusammenhang mit den drei Texten von Bedeutung, weil insbesondere Eco und Süskind gewisse Form- und Handlungsmuster entwickelt haben, die ihre Nachahmer fanden. Zumindest lassen sich in zahlreichen Romanen Versatzstücke nachweisen, die ihren Ursprung oder ihre erste weite Verbreitung in den erwähnten Texten fanden. In den folgenden Jahren häuften sich Romane, die um eine alte Handschrift, ein geheimnisvolles Buch oder ein Labyrinth kreisten, oder eine Hauptfigur hatten, die durch eine außergewöhnliche Eigenschaft hervorstach. Oft wurden dabei Aspekte kombiniert oder ergänzt, z. B. Lawrence Norfolk: *Lemprière's Wörterbuch* (1991), Robert Schneider: *Schlafes Bruder* (1992). Auch Nadolnys Muster der fiktionalisierten Biographie wurde z. B. von Daniel Kehlmann in der Doppelbiographie Alexander von Humboldt/Carl Friedrich Gauss *Die Vermessung der Welt* (2005) oder von Ilja Trojanow mit *Der Weltensammler* (2006), der das Leben des Entdeckers Richard Francis Burton (1821 bis 1890) nachzeichnet, weitergeführt. Der Erfolg zahlreicher Texte dieses Genres zeigt, dass das Interesse am historischen Roman mit intellektuellem Anspruch bis heute im Trend liegt.

Daher ist der Ansatz konsequent, die drei Texte dahingehend zu betrachten, inwiefern sie Elemente eines Denkstils oder eines Paradigmas enthalten, und sie vergleichend zu interpretieren. Sie repräsentieren auch das Verhältnis unseres kulturell-politischen Diskurses zur Geschichte und stehen zwischen wissenschaftlichem Sachbuch und Historienschröcker.

Wenn man die Beiträge dieses Bandes einmal Revue passieren lässt, wird illustriert, wie unterschiedlich die jeweiligen Konzeptionen der Literatur in ihrer Behandlung der Geschichte sind. Alle vorgestellten Texte und Epochen haben auf eine eigene Weise Geschichte in Literatur geformt, und es deutet sich in der Gesamtschau an, dass es dabei temporär bestimmte formale, inhaltliche und stilbildende Muster gibt. Die Frage nach der Rolle von Geschichte in der Literatur prinzipiell betrifft hier das Thema auch auf einer Metaebene, weil vor allem bei Eco, aber auch bei anderen Autorinnen und Autoren der Postmoderne die Rolle der Geschichte in der Literatur in den Texten performativ hinterfragt wird.

Es schwingt immer die Frage mit, ob diese Romane nicht nur von der literarischen Perspektive her eine neue Konzeption des historischen Romans repräsentieren, sondern gleichermaßen ein neues Verhältnis zur Geschichte spiegeln, einen Paradigmenwechsel in der Geschichtsforschung literarisch flankieren. Es ließen sich hier vor allem Bezüge zu den geschichtsphilosophischen Studien von Arthur C. Danto (*Analytische Philosophie der Geschichte*, 1965) – „Die Geschichte erzählt Geschichten (*History tells stories*).“ (Danto 1980: 184)

– und Hayden White (*Metahistory*, 1973) – „Ich betrachte [...] das Werk des Historikers als offensichtlich verbale Struktur in der Form einer Erzählung.“ (White 2015: 9) – herstellen, die Historie als Erzählung deuten und mit den Kategorien der Literaturtheorie betrachten.

Schilling stellt heraus „dass historisches Erzählen und Postmoderne in enger Verbindung stehen“ (Schilling 2012: 9). Diesen Befund bekräftigt, dass die Verknüpfung mit der Geschichte sich bereits in dem in Schillings Studie nicht erwähnten Roman *V.* von Thomas Pynchon aus dem Jahre 1963 findet, der als paradigmatischer Roman der amerikanischen Postmoderne gilt. Der Roman entwickelt ein kompliziertes Personen-, Orts-, Zeit- und Handlungskontinuum, das sich einer schlüssigen Interpretation und eindeutigen Zuordnung widersetzt. Das Werk ist zwar kein explizit historischer Roman, doch ist *V.* ohne Geschichte nicht denkbar und der Bezug zur Geschichte bietet einen plausiblen Deutungsansatz für den Text. Eine der beiden Hauptfiguren, Stencil, ist Historiker. In den hinterlassenen Aufzeichnungen seines Vaters ist er auf das rätselhafte Zeichen „V.“ gestoßen und begibt sich auf eine ruhelose Suche nach dessen Entschlüsselung. Der ereignis-, personen- und anspielungsreiche Roman löst das Rätsel jedoch nicht auf, sondern führt Stencil und die anderen Figuren vor immer neue Verwicklungen und Fragen, deutet ständig Verschwörungen an. Im Grunde repräsentiert der Roman die Unmöglichkeit, Geschichte objektiv zu schreiben, Ordnung in die Vergangenheit und damit auch in die Gegenwart zu bringen. *V.* symbolisiert die Weltgeschichte und ihre Widersprüchlichkeiten prägnant im Handlungsort Malta. Auf der kleinen Insel im Mittelmeer, die von verschiedenen Kulturen geprägt ist, finden sich einige der frühesten Zeugnisse menschlicher Zivilisation. Pynchon schlägt den historischen Bogen bis zu den Bombardierungen Maltas im Zweiten Weltkrieg und in die Gegenwart. Die Suche Stencils verknüpft Geschichtsschreibung mit Identitätsfindung.

*V.* entstand in den 1960ern fast zeitgleich mit Thomas Kuhns Paradigmen-Theorie. Kuhn verweist für die Wissenschaftsgeschichte darauf, dass Naturwissenschaft nicht nur auf Empirie fundiert, sondern auch nicht-rationale Entscheidungen, Wahrnehmungen und soziale Faktoren eine Rolle spielen. Hier ist eine Affinität zum Geschichtsbild Pynchons festzustellen. Hinter den im jeweiligen historischen Kanon festgehaltenen Daten und Fakten stehen Ungewissheiten: Interpretationen, Deutungen und auch Dinge, die nicht von der Geschichtsschreibung registriert wurden, bewusst oder unbewusst. Immer schwebt die Vermutung mit, dass alles auch ganz anders gewesen sein könnte. Dieses Gedankenspiel bringt Pynchon pointiert mit Verschwörungsszenarien zum Ausdruck und verweist dabei auch auf die jüngere Vergangenheit, wobei er bewusst Schauplätze an der (scheinbar) weltgeschichtlichen Peripherie wählt wie Malta oder Deutsch-Südwestafrika. Diese Dekonstruktion eines traditionellen

Geschichtsbildes kann als eine der grundlegenden Eigenschaften einer bis heute verbreiteten Denkweise gelten. Damit antizipiert Pynchons Roman vieles, das in den Texten von Eco, Nadolny und Süskind explizit und systematisierter hervortritt. Die Verschwörung nimmt bei Eco einen besonderen Raum ein, Süskind stellt seinen Protagonisten explizit als von der Geschichte Vergessenen vor. Vor dem Hintergrund des Zeichens „V.“ in Pynchons Roman erscheint bemerkenswert, dass Eco Professor für Semiotik war und seine zentrale Auffassung von der Vieldeutigkeit der Zeichen konstituierend ist für sein Verständnis von Geschichte und seine historischen Romane. Eine entsprechende Stelle in *Der Name der Rose* kann sogar als intertextueller Verweis auf *V.* verstanden werden: „Hier krümmte sich ein großer Anfangsbuchstabe zu einem L und gebar aus seinem unteren Teil einen Drachen, dort kroch aus einem großen V, das den Anfang des Wortes *Verba* bildete [...] eine Schlange.“ (Eco 1984: 103)

Eine verbindliche Definition der Postmoderne gibt es nicht, vielmehr handelt es sich um eine Sammelbezeichnung für sehr unterschiedliche Tendenzen. So bleibt die typologische Erfassung wesentlicher Eigenschaften diffus und umstritten. Man kann zur Erklärung lediglich versuchen, einige Aspekte zu formulieren, aus denen sich Konturen abzeichnen, die entsprechende literarische und kulturelle Trends im zeitlichen Kontext erklären. Für Kuhn geht einem Paradigmenwechsel immer eine Krise voraus. Unter diesem Gesichtspunkt lassen sich im soziokulturellen Umfeld des Übergangs von der Moderne zur Postmoderne gewiss einige Analogien festhalten. Wir haben es mit einer Welt zu tun, die dem Menschen mehr mediale Erfahrungen als unmittelbare Erlebnisse bietet. Fernsehen, Kino oder Internet haben ein höheres Maß an Sekundärwahrnehmung und auch Unsicherheit mit sich gebracht. Der Gedanke der Moderne ist in der Literatur verbunden mit den großen Experimenten einerseits und zum anderen mit Realismus-Konzepten, die sich an politischen Ideologien und Zielen orientieren. Doch zunehmend erscheint die Welt unverständlich, eine Wirklichkeit weniger erfassbar und damit wandelt sich auch die Rolle der Literatur als Erklärungsmodell respektive ihrer Verfasser. Die Intertextualität, Stilvielfalt der postmodernen Literatur drückt dies aus, die Stilbrüche können als Ausdruck einer gewissen Ratlosigkeit gedeutet werden. Im politischen Diskurs manifestierten sich in den 1980er Jahren zunehmend Zweifel an technischen, ökonomischen und politischen Heilsversprechen. Nach den totalitären Experimenten stießen auch die Verheißungen der demokratischen Wohlstands- und Wachstumsgesellschaft, einer Freizeit- und Informationsgesellschaft an ihre Grenzen, die dank der friedlichen Nutzung der Atomenergie über schier unerschöpfliche Energievorräte verfügen sollte und dank Automatisierung der Arbeit Freizeit und Wohlstand gleichermaßen generieren sollte. Stattdessen entwickelte sich mit exponentiell zunehmender Digitalisierung eine Alltagswelt, die zwar viele

neue Möglichkeiten schuf, zugleich aber dem Einzelnen verstärkt Bildungs- und Konzentrationsleistungen abverlangte.

In *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur* widmet sich Klaus Briegleb in einem Beitrag des Bandes *Gegenwartsliteratur seit 1968* (1992 erschienen) ausführlich der „Realismuskrise“ der deutschen Literatur Anfang der 1980er Jahre. Der Schriftsteller Wolfgang Hildesheimer konstatierte resignativ, „daß die realistisch erzählende Literatur den Wettlauf mit der Wirklichkeit verloren hat“ (Briegleb 1992: 350). Hildesheimers literarische Reaktion darauf ist seine 1981 im Gestus einer Biographie geschriebene Lebensgeschichte eines fiktiven englischen Adligen und Kunsttheoretikers zu Beginn des 19. Jahrhunderts *Marbot*, über dessen Einordnung als programmatisch für die postmoderne Literatur im Feuilleton gestritten wurde. In jedem Fall weist der Text in seiner historischen Dimension, seinem Spiel zwischen Fiktion und Referenz deutliche Affinitäten vor allem zu den als Biographien gestalteten Romanen von Nadolny und Süskind auf. Hildesheimers Held steht in persönlicher Beziehung zu großen Gestalten seiner Zeit wie Goethe und Platen. Die Zuspitzung des Spiels zwischen Fiktion und Dokumentation ist charakteristisch für Hildesheimers Prinzip, was einige Stellen prägnant signalisieren. So baut er Pseudo-Dokumente in den Text ein und lässt ihn direkt mit einem Gespräch zwischen Marbot und Goethe beginnen (Hildesheimer 1991: 11f.).

Auch Umberto Eco diagnostiziert eine Krise der Moderne:

Es kommt jedoch der Moment, da die Avantgarde (also die Moderne) nicht mehr weitergehen kann, weil sie inzwischen eine Metasprache hervorgebracht hat, die von ihren unmöglichen Texten (die Concept Art). Die postmoderne Antwort auf die Moderne besteht in der Einsicht und Anerkennung, daß die Vergangenheit, nachdem sie nun einmal nicht zerstört werden kann, da ihre Zerstörung zum Schweigen führt, auf neue Weise ins Auge gefaßt werden muß: mit Ironie, ohne Unschuld (Eco 2016: 78).

Dies schreibt er in seiner *Nachschrift zum „Namen der Rose“* und sein Roman ist die programmatische Umsetzung dieses Befundes: „Ich glaube, daß man in jeder Epoche an Krisenmomente gelangt, wie sie Nietzsche im zweiten Stück der *Unzeitgemäßen Betrachtungen* über den ‚Nachteil der Historie für das Leben‘ beschrieben hat.“ (Eco 2016: 77)

Eco führt hier zwar keine Textstelle von Nietzsche an, doch spielt er auf Passagen wie diese an: „*es giebt einen Grad von Schlaflosigkeit, von Wiederkäuen, von historischem Sinne, bei dem das Lebendige zu Schaden kommt, und zuletzt zu Grunde geht, sei es nun ein Mensch oder ein Volk oder eine Cultur.*“

(Nietzsche 1874: 10) Nietzsche formuliert provokant, dass Glück unhistorisches Empfinden bedinge: „So lebt das Thier *unhistorisch*: denn es geht auf in der Gegenwart, [...]“.“ (Nietzsche 1874: 8)

Die Äußerungen Ecos und Nietzsches veranschaulichen in der Gegenüberstellung das dialektische Prinzip des Umgangs mit Historie und Gegenwart, das mit *Der Name der Rose* exemplarisch in die Romanform kanalisiert, in Sprache und Inhalt komponiert wird. Doch dabei achtet Eco darauf, den philosophischen Gehalt in einen spannenden Plot zu fassen. Der Kriminalroman erscheint ihm dafür die richtige Form, er verweist auf die Parallelität dieses Genres zur Wissenschaft:

Denn wie der ermittelnde Detektiv gehen auch der Arzt, der Forscher, der Physiker und der Metaphysiker durch Konjekturen vor, das heißt durch Mutmaßungen und Vermutungen über den Grund der Sache, durch mehr oder minder kühne Annahmen, die sie dann schrittweise prüfen. (Eco 2016: 63f.)

Auch Thomas Kuhn assoziiert die wissenschaftliche Arbeit im Rahmen eines Paradigmas mit dem Lösen von Rätseln. Wenn auch unter anderen Prämissen, lässt er sich daher in diese von Eco skizzierte Denkweise einreihen. Die offensichtlich in Anlehnung an Sherlock Holmes benannte Hauptfigur von *Der Name der Rose* William von Baskerville ist Wissenschaftler und Detektiv zugleich, was im Roman hervorgehoben wird, wenn sein Vorgehen mit wissenschaftlicher Terminologie skizziert wird.

Ecos Roman versteht sich in seinem Gegenwartsbezug vor allem als Appell für das Ethos einer offenen Wissenschaft. Die verschlossene Bibliothek der Abtei versinnbildlicht Verschleierung von Erkenntnis, die ein herrschendes Paradigma, auch einen Glaubenssatz ins Wanken bringen kann: „Wissenschaft im Dienst der Verschleierung statt im Dienst der Erleuchtung. Gefällt mir nicht. Ein perverser Geist beherrscht die fromme Verteidigung dieser Bibliothek ...“ (Eco 1984: 223), meint William von Baskerville. Dieser Aspekt weist ebenfalls Affinitäten zu Kuhns Paradigmenmodell auf: Die Vertreter des alten Paradigmas beharren, verweigern sich der Öffnung, die Gründe dafür finden sich in orthodoxem Glauben oder Irrationalismus.

Der intertextuelle Verweis auf eine literarische Figur des 19./20. Jahrhunderts im Namen einer fiktiven Figur aus dem Mittelalter steht für Ecos Prinzip des spielerischen Umgangs mit dem Stoff. Zitat und Intertextualität gelten als ein wesentliches Merkmal postmodernen Denkens. Eco formuliert in seiner *Nachschrift* explizit, wie Intertextualität Texte bestimmt. Vor allem Julia Kristeva und Gérard Genette haben die zeitgenössische Literaturwissenschaft durch ihre Thesen zur Intertextualität geprägt. Eco spielt an einer Stelle in *Der Name der*

*Rose* subtil auf den Titel von Genettes Standardwerk zur Intertextualität *Palimpseste* an: „Schnee [...] ist ein wundervolles Pergament, auf dem die Füße der Menschen deutlich lesbare Schriftzüge hinterlassen. Aber dies hier ist leider ein schlecht abgeschabtes Palimpsest, auf dem wir kaum etwas Interessantes entziffern werden.“ (Eco 1984: 137)

In einem Gespräch Williams mit seinem Schüler und Begleiter Adson von Melk, ebenfalls Teil der Allusion auf den Sherlock-Holmes-Stoff, wird die Bedeutung der Intertextualität deutlich konzeptualisiert:

„[...] Um zu erfahren, was ein Buch enthält, müsst Ihr andere Bücher lesen?“  
 „Manchmal ist das ganz nützlich. Oft sprechen die Bücher von anderen Büchern. Oft ist ein harmloses Buch wie ein Samenkorn, das in einem gefährlichen Buch aufkeimt, oder es ist umgekehrt die süße Frucht einer bitteren Wurzel. Könntest du nicht zum Beispiel erfahren, was Thomas gedacht hat, wenn du Albertus liest? [...]“  
 (Eco 1984: 365)

Der Diskurs über die Intertextualität lässt sich in einen größeren Kontext einbetten. Ecos zeichentheoretischer Ansatz geht einher mit dem in den 1960er Jahren einsetzenden „linguistic turn“, Sprache und Zeichen werden nicht als reine Bedeutungsträger behandelt, sondern als Teil des Diskurses und somit Gegenstand ihrer Selbst. Reflexionen über Metasprache, Metafiktion und Metageschichtsschreibung werden somit zu zentralen Inhalten der Geisteswissenschaft. In seinem Aufsatz „Semiotik der Ideologie“ stellt Eco heraus, dass Sprache sich nicht komplementär in Form und Bedeutung, Bezeichnendes und Bezeichnetes strukturieren lässt:

Je „offener“ eine Nachricht ist, je mehr Decodierungen sie zulässt, desto stärker wird die Auswahl der Codes und der Subcodes, außer von der Kommunikationssituation, von den ideologischen Voraussetzungen des Empfängers beeinflusst. In dieser Hinsicht erscheint die Ideologie (sowie die Umstände) als ein außersemiotisches Residuum, das den semiotischen Prozeß steuert. [...]  
 Ein semantisches System als Weltanschauung ist daher eine der Möglichkeiten, der Welt eine Form zu geben. (Eco 1977: 54)

*Der Name der Rose* spiegelt diese komplexe Fragestellung in seiner pointierten Vieldeutigkeit und Mehrfachcodierung wider. Im rätselhaften Titel drückt sich dieses Moment signifikant aus, was Eco in der *Nachschrift* akzentuiert:

Die Idee zu dem Titel *Der Name der Rose* kam mir wie zufällig und gefiel mir, denn die Rose ist eine Symbolfigur von so vielfältiger Bedeutung, daß sie fast keine mehr



hat: [...] Der Leser wird regelrecht irregeleitet, in alle möglichen Richtungen (also in keine) gewiesen, er kann dem Titel keine bestimmte Deutung entnehmen, [...] (Eco 2016: 11)

In seiner ganzen Struktur ist der Roman vom theoretischen Paradigma Ecos bestimmt. Er entfaltet ein Vexierspiel zwischen Fiktionalitäts- und Authentizitätssignalen, Autorinstanz und Erzählerinstanz. Der Roman beginnt mit einem Vorwort, in dem eine verwickelte Recherche-, Quellen- und Fassungsgeschichte einer mittelalterlichen Handschrift (des eigentlichen Romantexts) entfaltet wird, die jedoch fingiert ist. Der Autor signalisiert jedoch formal Authentizität, z. B. wenn er die Vorbemerkung exakt auf den 5. Januar 1980 datiert, übrigens Ecos 48. Geburtstag. Bereits in diesem Einstieg manifestiert sich Ecos Spiel mit Gérard Genettes strukturalistischen Modellen der Literaturtheorie. Das Vorwort ist in seiner Fiktion Teil des Romans, zugleich nimmt es die Funktion eines Paratextes bzw. Beitextes wahr, indem der Autor die Erläuterung seiner Absichten in die Erzählung der fingierten Quellengeschichte einfließen lässt. Der eigentliche Text wird schließlich als von ihm bzw. der Erzählerinstanz des Vorworts nach textkritischer Betrachtung entstandene Nacherzählung ausgewiesen. Als Ich-Erzähler figuriert der greise Adson von Melk, der als junger Schüler mit William von Baskerville die mysteriösen Geschehnisse in der Abtei erlebt hat. So ist die Diegese, die eigentliche Erzählebene und Erzählung Adsons, immer unter dem Vorbehalt zu lesen, dass es nicht der echte Adson ist, der hier spricht, sondern die nacherzählende Autorinstanz. In jedem Fall haben wir es mit einem unzuverlässigen Erzähler zu tun, worauf im Romantext angespielt wird: „Was Bruder William tatsächlich suchte, wußte ich damals nicht, und um die Wahrheit zu sagen, ich weiß es noch heute nicht.“ (Eco 1984: 21)

Eco führt den Leser analog dem in der Erzählung eine zentrale Rolle spielenden Labyrinth der Abteibibliothek in ein komplexes Erzähllabyrinth. Die Romane von Nadolny und Süskind sind stringenter aufgebaut, doch stellen sie auf ihre Weise ähnliche Fragen wie Eco an die Geschichtsschreibung und ihre Möglichkeiten.

Schilling weist darauf hin, dass *Die Entdeckung der Langsamkeit* der erste historische Roman der deutschen Nachkriegsliteratur war, der ein breites Publikum fand. Er führt dies auf die Belastung des Genres durch die Nationalsozialisten zurück (Schilling 2012: 125).

Nadolny schildert das Leben des Polarforschers John Franklin, einer realen historischen Person und folgt weitgehend den äußeren Ereignissen seiner Biographie, sowohl im Privaten als auch in seiner Teilnahme an bedeutenden Schlachten wie der von Trafalgar, seiner Tätigkeit als Gouverneur von

Tasmanien sowie seinen Polarexpeditionen, auf deren letzter er verstarb. In einer *Bibliographischen Notiz* am Ende des Buches verweist er detailliert auf die verwendete Sachliteratur. Doch zugleich fikionalisiert Nadolny, indem er den als Entdeckerfigur ikonografisch für Fortschritt und Schnelligkeit stehenden Franklin als Mensch von ausnehmender Langsamkeit darstellt. Nadolny bricht in der Darstellung dieser Ambiguität den Erzählduktus und auch die dem modernen Roman innewohnende sprachliche Schnelligkeit. Er versteht es, sein Erzähltempo entsprechend zu variieren, und wechselt zwischen der Perspektive der historischen Dimension seiner Handlung und der Innensicht Franklins. Die Erzählhaltung ist auktorial, doch im Wesentlichen auf den Blickwinkel und die Innenwelt Franklins fokussiert. Der Forscher und Entdecker ist kein Schnellentscheider und Held, sondern ein zweifelnder, bedächtiger Mensch, der seine Stärke und sein Wissen aus der Langsamkeit gewinnt. Diese Bedächtigkeit impliziert auch Spiel und Zweckfreiheit. Nadolny invertiert Topoi der modernen Zivilisation wie „Zeit ist Geld“ und plädiert schon durch den als ironisch konnotierbaren Titel *Die Entdeckung der Langsamkeit* für eine Umkehrung des Prinzips „Schneller – höher – weiter“. Hermann Schlösser meint, der Roman „schreibt Historie am Beispiel des Polarforschers Franklin und rekonstruiert eine Eigenschaft, die der sich beschleunigenden Moderne zunehmend abhanden kam. Somit leitet er eine Alternative zur Fortschrittsgeschichte aus der Moderne selbst ab.“ (Schlösser 1992: 400) Der Roman lässt sich als eine hintergründige Parabel auf unsere Zeit und die Zeit überhaupt lesen. „Die Zeiten waren immer schon zu schnell für das nötige Nachdenken, vielleicht sogar im Mittelalter. Man muss sich die Zeit für sich selbst einfach nehmen“, sagt Nadolny in einem Zeitungsinterview aus dem Jahre 2012 (Nadolny 2012a: o.S.). Nadolnys Roman bricht mit dem Paradigma einer sich ständig beschleunigenden Welt. Damit konterkariert er die implizit gültige Formel, dass eine neue Entdeckung zugleich mit Beschleunigung verbunden ist.

Der Text ist von einem permanenten Dualismus getragen: Der Geschwindigkeitsmythos der industriellen Gesellschaft wird gebrochen durch Franklins Langsamkeit. Dem kollektiven Zeitgeist wird die Individualität gegenübergestellt. Diese Ambivalenz sei an einem Beispiel dargelegt: Ziel einiger von Franklins Polarexpeditionen ist offiziell die Entdeckung der Nordwestpassage, die den Seeweg zwischen Europa und Asien erheblich verkürzen respektive beschleunigen sollte. Franklin selbst hat für sich ein entgegengesetztes Ziel vor Augen: „Er war sicher, daß es dort, weil im Sommer die Sonne nicht unterging, zweierlei gab: offenes Wasser, und eine Zeit ohne Stunden und Tage.“ (Nadolny 1990: 159)

Während in Ecos literarischem Werk der historische Roman die bevorzugte Gattung ist, stellt *Die Entdeckung der Langsamkeit* bei Nadolny eine

Ausnahme dar. Der Autor kann als Vertreter des Zeitromans der Gegenwart angesehen werden. Daher erscheint die Konzeptualisierung der „Entdeckung der Langsamkeit“ im Gesamtwerk Nadolnys interessant. Der historische Franklin-Roman ist in der Schaffenschronologie Nadolnys umklammert von zwei sehr auf die deutsche Gegenwart fixierten Romanen: *Netzkarte* (1981) und *Selim oder Die Gabe der Rede* (1990). Beide Romane sind stark von einem analytisch-zeitdiagnostischen Moment geprägt, was ja auch für *Die Entdeckung der Langsamkeit* konstatiert werden kann. Ebenso wird das Verhältnis von Individualität und Gesellschaft betont, repräsentiert durch die starke Fixierung auf Protagonisten, die Probleme haben, sich in ihre soziale Welt einzufügen. In *Netzkarte* macht ein angehender Lehrer vor seiner beruflichen Einstellung und seinem Weg in die bürgerliche Existenz noch eine einmonatige Zugreise quer durch Deutschland. Nadolny greift dabei das romantische Motiv des „Taugenichts“ auf, der sich nicht binden will, und konterkariert es mit den sozialen Zwängen der modernen Gesellschaft. *Selim oder Die Gabe der Rede* greift aktuelle poltisch-soziale Fragen auf. Wie im Titel angedeutet, steht ähnlich Franklins Langsamkeit eine besondere Begabung eines Menschen im Zentrum. Dabei entwickelt er zwei Hauptfiguren, deren Schicksal er vor der deutschen Zeitgeschichte von 1965 bis 1989 verfolgt. Alexander, der autobiographische Züge Nadolnys trägt, und Selim, türkischer Gastarbeiter, stehen exemplarisch für eine Generation und die Begegnung ihrer Kulturen. *Die Entdeckung der Langsamkeit* lässt sich somit nicht nur in ein Gattungsparadigma, sondern in ein Menschenbild und ein erzählerisches Programm des Autors einordnen. Der Gegenwartsbezug hier ist wie in den beiden anderen Romanen als Kritik an einer zunehmend auf Perfektionierung ausgerichteten Welt zu deuten. Wolfgang Frühwald charakterisiert den Roman so:

Nicht um das Historische also geht es Sten Nadolny auch und gerade im historischen Roman, sondern um das Exemplarische eines wirklich gelebten Lebens an jener geschichtlichen Schwelle, an der mit der Erfahrungswissenschaft das Zeitalter der Information und der Überinformation begonnen hat, [...]. (Frühwald 1990: 14)

Der Rückgriff auf die Geschichte dient so zum Verständnis der Gegenwart, Nadolny greift auf einen Paradigmenwechsel zurück, der bis heute wirkt. Das heißt aber nicht, dass die Geschichte für Nadolny lediglich eine Projektionsfläche der Gegenwart darstellt.

Er äußert sich in einem für eine Neuauflage von 2007 verfassten Nachwort sehr ausführlich vor dem Hintergrund seiner eigenen Biographie zur Entstehung des Romans. Er erzählt von seiner jugendlichen Begeisterung für

Entdeckungsgeschichten. Über seine Eltern, beide Schriftsteller, hat er sogar zahlreiche Autoren der von ihm verschlungenen Abenteuerromane und Reiseberichte als Kind persönlich kennengelernt. Schon damals habe sich eine besondere Faszination für John Franklin entwickelt, die ihn auch im Geschichtsstudium begleitete. Diese spiegelt er mit seinen eigenen Lebenserfahrungen. Er schildert seine anfängliche Sympathie zur Studentenbewegung von 1968 und die Ernüchterung nach deren Radikalisierung als einschneidendes Erlebnis. Im Roman wird dies verkörpert und allegorisiert in Franklins Beziehung zu der fiktiven Figur der Sozialaktivistin Flora Reed. Der Roman von 1983 fügt sich zu einer Summe und Kanalisierung der eigenen Persönlichkeit, die persönliche Geschichte und die Zeitgeschichte werden in einem historischen Stoff gespiegelt: „Die Produktion dicker Romane ist als Ergebnis gescheiterter Revolutionen geläufig. Ich glaube dennoch nicht, daß ich damit angefangen hätte, aus meiner ‚Franklinforschung‘ doch noch einen Roman zu machen, wenn mich nicht das Kino dazu ermutigt hatte.“ (Nadolny 2012: 319) Womit er das Autorenkino der 1970er Jahre meint.

Er rekurriert damit indirekt auf die oben erwähnte Realismus-Krise, Frühwald verweist auch ausdrücklich auf die Ähnlichkeit der Figur Franklins mit Hildesheimers *Marbot* (Frühwald 1990: 14). Nadolny reflektiert wie Eco den Zeitgeist der 1960er bis 1980er Jahre und begreift seinen Roman als Reaktion auf eine Krise, die kollektiven Entwicklungen geschuldet ist. Er akzentuiert jedoch stärker seine persönliche Dimension, die sich in der Fokussierung auf seine Haupt- respektive Identifikationsfigur zeigt. Im Gegensatz zu Eco finden sich bei ihm allenfalls indirekte Bezüge zu den wissenschaftlich-theoretischen Diskursen der Postmoderne.

Er schreibt die Biographie einer bedeutenden Figur der Geschichte bewusst um und lässt sie als Menschen erscheinen und konterkariert so eine Geschichtsschreibung der Helden und großen Gestalten. In diesem Punkt zeigen sich Ähnlichkeiten mit *Das Parfum*.

Patrick Süskind entwickelt in seinem Roman *Das Parfum* ebenfalls eine Figur mit starker Individualität. Der Roman beginnt im Paris des 18. Jahrhunderts. Diese historische Kulisse wird nicht in ihrer geistes- und sozialgeschichtlichen Dimension präsentiert, sondern in naturalistischer Manier als ein Kosmos aus Dreck, Schmutz und Unrat beschrieben. Subtil karikiert Süskind das historisierend-idealisierte Bild vom Paris der Aufklärung. Anders als bei Eco und Nadolny lässt sich der Roman im Gesamtwerk des Autors nur schwer konzeptualisieren, da Süskind keinen weiteren Roman geschrieben hat. Er hatte sehr große Erfolge als Drehbuchautor von Serien und Filmen, meist in Zusammenarbeit mit dem Regisseur Helmut Dietl, z. B. *Kir Royal* (1986) oder *Rossini* –

oder die mörderische Frage, wer mit wem schlief (1997). An literarischen Werken hat er neben dem *Parfum* das sehr erfolgreiche Theaterstück *Der Kontrabass* (1981), die Erzählung *Die Taube* (1987) und die Novelle *Die Geschichte von Herr Sommer* (1991) veröffentlicht, daneben noch einige Kurzgeschichten und Essays. Als Konstante mag auffallen, dass bei allen Unterschieden dem *Parfum*, dem *Kontrabass*, der *Taube* und der *Geschichte von Herrn Sommer* gemeinsam ist, dass sie schwierige Charaktere als Protagonisten ins Zentrum stellen. Süskind lebt zurückgezogen von der Öffentlichkeit, er hat kaum Interviews gegeben, es existieren nur wenige Selbstäußerungen zu seinen Texten. Er verkörpert in vieler Hinsicht als Autorentyp nahezu das Gegenteil von Umberto Eco.

Süskind ist studierter Historiker und man erkennt, dass sein Roman unter Kenntnis der Methoden und des damals aktuellen Diskurses der Geschichtswissenschaft geschrieben wurde. Schon der Untertitel *Die Geschichte eines Mörders* intendiert dies. Das Spiel mit der Doppeldeutigkeit des Begriffs der Geschichte wird im ersten Abschnitt des Romans noch evidenter, der mit einer Anspielung auf Kleists *Michael Kohlhaas* beginnt:

Im achtzehnten Jahrhundert lebte in Frankreich ein Mann, der zu den genialsten und abscheulichsten Gestalten dieser an genialen und abscheulichen Gestalten nicht armen Epoche gehörte. Seine Geschichte soll hier erzählt werden. Er hieß Jean-Baptiste Grenouille, und wenn sein Name im Gegensatz zu den Namen anderer genialer Scheusale, wie etwa de Sades, Saint-Justs, Fouchés, Bonapartes usw., heute in Vergessenheit geraten ist, so sicher nicht deshalb, weil Grenouille diesen berühmteren Finstermännern an Selbstüberhebung, Menschenverachtung, Immoralität, kurz an Gottlosigkeit nachgestanden hätte, sondern weil sich sein Genie und sein einziger Ehrgeiz auf ein Gebiet beschränkte, welches in der Geschichte keine Spuren hinterlässt: auf das flüchtige Reich der Gerüche. (Süskind 1985: 5)

Die neuen Tendenzen der Geschichtswissenschaft in den 1970er/1980er Jahren, die verstärkt die Alltags- und Mentalitätsgeschichte hervorhoben, sind Süskind wohl vertraut. Hermann Schlösser schreibt: „Patrick Süskind präsentiert das, was Alain Corbin in einer kulturwissenschaftlichen Studie über den menschlichen Geruchssinn darlegte, im präziös geschriebenen Kriminalroman ‚Das Parfum‘“ (Schlösser 1992: 400).

Die Deutungsmöglichkeiten für den Roman sind vielschichtig, was mit daran liegt, dass Süskind sich selbst kaum geäußert hat. So wurde viel spekuliert und diskutiert, es gibt zahlreiche Interpretationsmodelle. Eindeutig ist die nicht explizite, aber markante Intertextualität, die bereits im ersten Satz mit der Kleist-Anspielung zum Ausdruck kommt. Süskind greift auf den Motivschatz

von der Klassik bis zur Moderne zurück, zahlreiche Forschungsarbeiten haben dies detailliert herausgearbeitet. Darunter sind signifikant häufige Verweise auf historische Romane wie z.B. Victor Hugos *Der Glöckner von Notre Dame* (Kreuzer 2008: 27). Das Spiel mit den Zitaten und Anspielungen, die ironische Umkehrung von Motiven und Stoffen ist einer der Gründe, warum das Buch der Stilrichtung der Postmoderne zugeordnet wird. Eine zentrale Botschaft lässt sich auf einer primären Deutungsebene kaum ableiten. Der versierte Drehbuchschreiber Süskind entwickelt einen schlüssigen Plot und komponiert eine spannende Kriminalhandlung. Doch nutzt er das populäre Genre als Projektionsfläche, auf die er seine tiefgründigen Aussagen spiegelt. Im Grunde ähnelt diese Methode der Umberto Ecos, doch ist Süskind wesentlich hermetischer. Im Gegensatz zu Ecos Handlungsbogen wird Grenouilles Lebensgeschichte stringent und auktorial erzählt. Es gibt keine fingierten Paratexte, Rahmen oder Ausschmückungen mit echten oder scheinbaren Zitaten, keine Anmerkungen oder lange barocke Kapiteltitlel.

*Das Parfum* kann als Satire auf das überkommene idealisierte Bild der Aufklärung gedeutet werden. Der Erzähler des Texts erwähnt zwar nicht einmal explizit diesen Begriff, doch lässt er den Parfümeur Baldini (Süskind 1985: 51ff.) ausführlich abschätzig über die neue Philosophie und ihre Protagonisten reflektieren (Süskind 1985: 72ff.). Baldini steht hier als Mann der Vergangenheit. Wenn man bedenkt, dass die Aufklärung im Französischen das Zeitalter der „Lumièr[e]“, der Erhellung, genannt wird, wird deutlich, wie Süskind in seinem Roman diese konterkariert. Häufig spielt der Roman in der Nacht, Grenouille wirkt im Dunkeln, lebt Jahre in einer Höhle. Die Düsternis der Pariser Armenviertel wird dem Leser in der Tat noch deutlicher, wenn er die entsprechende Visualisierung in der Verfilmung gesehen hat. Daher sind Deutungen wie die des Germanisten Joachim Pfeiffer plausibel, der Grenouille „als gestaltgewordene Dialektik der Aufklärung“ sieht (Bernsmeier 2012: 46). Eine der wenigen Selbstäußerungen Süskinds bestätigt diese Interpretation. In einem Brief an den Literaturwissenschaftler Walter Falk vom 15. Januar 1988 schreibt er: „In der Tat [...] war wohl eine meiner Intentionen, zu zeigen, daß die Zuwendung zur Schattenseite der Aufklärung der Sündenfall des modernen Menschen ist. [...] Wer sich selbst zum Gott macht, wird zum Mörder, wer den Menschen zum Schöpfer der Welt erhebt, wird notwendigerweise zum Massenmörder.“ (zitiert nach Bernsmeier 2012: 46f.)

Süskinds Roman spiegelt die Krise des Paradigmas der Aufklärung im 20. Jahrhundert. Die Figur des bestialischen Mörders Grenouille kann unter dieser Prämisse als Referenz auf die NS-Verbrechen interpretiert werden. Diese Deutung bekräftigt der oben zitierte erste Abschnitt des Romans, wo vom „Reich der Düfte“ die Rede ist. Süskind entwirft ein zeitloses Psychogramm des

Despoten in seiner Dialektik aus Minderwertigkeitskomplexen und Größenwahn. „Dies war sein Reich! Das einzigartige Grenouillereich!“ (Süskind 1985: 161) heißt es später im Text. Grenouille vereint zahlreiche Charakteristika dieses Menschentypus, wie auch die blutige Rache an seinen Peinigern zeigt, die im Roman zwar als höhere Gewalt dargestellt wird, zugleich aber ein übermenschliches Wirken Grenouilles insinuiert.

Das Parfum steht über dem ganzen Text als Leitmotiv und facettenreiche Metapher. Als Mittel zur Manipulation von Menschen spielt es eine maßgebliche Rolle. Grenouille gelangt zu Macht, indem er, der selbst keinen Geruch ausströmt, sich durch Mord den Geruch der „Engel“ aneignet. Mit dem „absolute[n] Parfüm“ (Bernsmeier 2012: 47) kann er die Massen lenken und könnte zur absoluten Herrschaft gelangen. Am Schluss jedoch übergießt sich Grenouille mit diesem „Elixier“, nimmt den Geruch eines „Engels“ an und sorgt so absichtlich dafür, dass er aus Liebe von Menschen verspeist wird. Das erscheint paradox, doch kann es das genaue Gegenteil bedeuten: seine Unsterblichkeit und sein weiteres Wirken durch die Verinnerlichung in dem Akt des Kannibalismus. Damit hat Süskind das klassische Motiv der „Herzmäre“ und der Prometheusfigur aufgegriffen.

Auch die von Thomas Kuhn in den Fokus seiner Betrachtung gestellte Wissenschaftsgeschichte spielt in Süskinds Buch eine Rolle. Baldini beklagt, dass „selbst der König [] sich irgend einen neumodischen Unsinn vorführen [ließ], eine Art künstliches Gewitter namens Elektrizität.“ (Süskind 1985: 75) Im hiesigen Kontext erscheint interessant, dass Süskind in der historischen Dimension seines Romans einen klassischen Paradigmenwechsel schildert. Baldini verkörpert einen Mann der Vergangenheit, der sich beharrlich gegen das Neue wehrt. Der Händler Richis hingegen ist ein typischer Vertreter des aufstrebenden Bürgertums. Der Marquis de la Taillade-Espinasse steht für den Wissenschaftler-Typ der Zeit der Aufklärung. Er vertritt die „Fluidum-Letale-Theorie“, nach der die Erde schädliche Gase ausstößt. Süskind komponiert ein detailliertes historisch-soziologisches Bild der erzählten Zeit.

„A role for history“ – am Anfang des Beitrags stand die Frage nach der Rolle der Geschichtsschreibung in der Literatur. Die drei vorgestellten Texte akzentuieren im Stil ihrer Zeit pointiert eine Doppelrolle zwischen Historisierung und Gegenwartsbezug. Einerseits führen sie den Leser in die Falten der Zeit, von der sie lebendig und mit Lust fabulieren, lassen ihn eintauchen, mitfühlen, erleben: „Ich wollte ganz und gar mittelalterlich werden, und im Mittelalter leben, als wäre es meine Zeit (und umgekehrt)“, schreibt Eco (Eco 2016: 59). Zum andern verweisen sie auf universelle Denkmuster und Charaktertypen, schaffen Bezüge zur Gegenwart. Die drei Texte variieren geschickt und spielerisch

zwischen den Rollen, sie legen sich auf keine fest. Sie implizieren so jeder auf seine Art Reflexionen über die Geschichte und ihre Rolle in der Literatur.

### Bibliographie

- Bernsmeier (2012): Helmut Bernsmeier: Lektüreschlüssel für Schülerinnen und Schüler. Patrick Süskind: *Das Parfum*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. (Reclams Universal-Bibliothek, ebook)
- Briegleb (1992): Klaus Briegleb: Weiterschreiben! Wege zu einer deutschen literarischen ‚Postmoderne‘? In: *Gegenwartsliteratur seit 1968*. Hg. v. Klaus Briegleb u. Sigrid Weigel. München: Deutscher Taschenbuchverlag (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur. Hg. v. Rolf Grimminger, Bd. XII), S. 340–381.
- Danto (1980): Arthur C. Danto: *Analytische Philosophie der Geschichte*. Frankfurt/M.: Suhrkamp. (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 328)
- Eco (1977): Umberto Eco: *Semiotik der Ideologie*. In: *Textsemiotik und Ideologiekritik*. Hg. v. Peter V. Zima. Frankfurt/M.: Suhrkamp (edition suhrkamp 796), S. 54–64.
- Eco (1984): Umberto Eco: *Der Name der Rose*. Frankfurt/M. (u. a.): Büchergilde Gutenberg.
- Eco (2016): Umberto Eco: *Nachschrift zum „Namen der Rose“*. München: Deutscher Taschenbuchverlag. (12. Aufl.)
- Fleck (2012): Ludwik Fleck: *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache*. Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv. Mit einer Einleitung hg. v. Lothar Schäfer u. Themas Schnelle. Frankfurt/M.: Suhrkamp. (9. Auflage; suhrkamp taschenbuch wissenschaft 312)
- Frühwald (1990): Wolfgang Frühwald: Einführung. Ein „überragendes Mittel gegen die Einsamkeit“. Über den Erzähler Sten Nadolny. In: Sten Nadolny: *Das Erzählen und die guten Absichten*. Münchener Poetikvorlesungen im Sommer 1990. Eingel. v. Wolfgang Frühwald. München: Piper (Serie Piper 1319), S. 11–19.
- Hildesheimer (1991): Wolfgang Hildesheimer: *Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Hg. v. Christiaan Lucas Hart Nibbrig u. Volker Jehle. Bd. IV: *Biographische Prosa*. Marbot. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Kreuzer (2008): Stefanie Kreuzer: Vom genieästhetischen ‚Duften‘ zum postmodernen ‚Verduften‘ der Texte, Figuren und Autoren: Intertextuelle Referenzen in *Das Parfum*. In: Andreas Blödorn u. Christine Hummel (Hg.): *Psychogramme der Postmoderne*. Neue Untersuchungen zum Werk Patrick



- Süskinds. Trier: Wissenschaftlicher Verlag (Kleine Reihe Literatur – Kultur – Sprache. Hg. v. Lothar Bluhm, Bd. V), S. 23–38.
- Kuhn (1979): Thomas S. Kuhn: Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen. Zweite revidierte und um das Postskriptum von 1969 ergänzte Auflage. Frankfurt/M.: Suhrkamp. (Vierte Auflage, 24.–27. Tausend; suhrkamp taschenbuch wissenschaft 25)
- Nadolny (1990): Sten Nadolny: Die Entdeckung der Langsamkeit. München: Piper. (Serie Piper 700; 17. Aufl., 11. Aufl. der Neuausgabe 1987)
- Nadolny (1990): Sten Nadolny: Selim oder Die Gabe der Rede. München: Piper.
- Nadolny (1992): Sten Nadolny: Netzkarte. München: Piper. (Serie Piper 1370)
- Nadolny (2012): Sten Nadolny: Nachwort [zur Neuausgabe von 2007]. In: Sten Nadolny: Die Entdeckung der Langsamkeit. München: Piper (47. Auflage, ebook), S. 310–324.
- Nadolny (2012a): Sten Nadolny: „Mein Bestseller war Zufall.“ Interview mit Nada Weigelt. In: Westdeutsche Zeitung vom 27. Juli 2012. (URL: <http://www.wz.de/home/kultur/sten-nadolny-mein-bestseller-war-zu-fall-1.1053187>; zuletzt aufgerufen am 12. Oktober 2017)
- Nietzsche (1874): Friedrich Nietzsche: Unzeitgemässe Betrachtungen. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben. Leipzig: E. W. Fritsch.
- Pynchon (1988): Thomas Pynchon: V. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch. (Rowohlt Jahrhundert. Hg. v. Bernd Jentzsch, Bd. LII)
- Schilling (2012): Erik Schilling: Der historische Roman seit der Postmoderne. Umberto Eco und die deutsche Literatur. Heidelberg: C. Winter.
- Schlösser (1992): Hermann Schlösser: Literaturgeschichte und Theorie in der Literatur. In: Gegenwartsliteratur seit 1968. Hg. v. Klaus Briegleb u. Sigrid Weigel. München: Deutscher Taschenbuchverlag (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur. Hg. v. Rolf Grimminger, Bd. XII), S. 385–403.
- Süskind (1985): Patrick Süskind: Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders. Zürich: Diogenes.
- White (2015): Hayden White: Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa. Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch. (2. Auflage)

## Beiträgerinnen und Beiträger

**Michael Blatter**, Stadtarchivar von Sursee, Lehrbeauftragter des Historischen Seminars der Universität Luzern. Arbeitsschwerpunkte u. a.: Geschichte der Innerschweiz und Erinnerungskultur.

**Hermann Gätje**, wissenschaftlicher Mitarbeiter und stellvertretender Leiter des Literaturarchivs Saar-Lor-Lux-Elsass an der Universität des Saarlandes. Arbeitsschwerpunkte u. a.: Literatur der Region Saar-Lor-Lux-Elsass, Gustav Regler, Editionsphilologie.

**Sascha Kiefer**, Oberstudienrat im Hochschuldienst an der Universität des Saarlandes. Arbeitsschwerpunkte u. a.: Gattungsgeschichte der Novelle, Drama des 19. Jahrhunderts sowie Literatur der Weimarer Republik und des Exils.

**Christoph Kugelmeier**, außerplanmäßiger Professor für Klassische Philologie an der Universität des Saarlandes, Arbeitsschwerpunkte: griechische Lyrik, griechische Komödie, lateinisches Drama (insbesondere Seneca), Theorie und Praxis der antiken Übersetzung, antike Historiographie und ihr Verhältnis zur fiktionalen Literatur

**Manfred Leber**, Lehrkraft für besondere Aufgaben an der Universität des Saarlandes, Arbeitsschwerpunkte u. a.: Beziehungen zwischen der Literatur der Moderne (ab Lessing) und der antiken Literatur.

**Anke-Marie Lohmeier**, emeritierte Professorin für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität des Saarlandes, Arbeitsschwerpunkte u. a.: deutsche Literatur und gesellschaftliche Modernisierung, Filmtheorie, Geschichte des Films, Literatur der frühen Neuzeit und Frühaufklärung.

**Roland Marti**, Professor für Slavische Philologie an der Universität des Saarlandes, Arbeitsschwerpunkte u. a.: ältere slavische Sprachen und Literaturen, Sorabistik, (slavische) Regional- und Minderheitensprachen.

**Martin Meiser**, wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Neues Testament an der Universität des Saarlandes, Arbeitsschwerpunkte u. a.: Septuaginta, Evangelienforschung, Rezeption und Kommentierung der Bibel im antiken Christentum.

**Nine Midema**, Professorin für Deutsche Philologie des Mittelalters an der Universität des Saarlandes. Arbeitsschwerpunkte u. a.: historische Dialogforschung, ‚Nibelungenlied‘ und ‚Nibelungenklage‘, mittelhochdeutsche Texte im Deutschunterricht, Editionsphilologie, Sangspruchdichtung und Meistersang.

**Karl Richter**, emeritierter Professor für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität des Saarlandes. Arbeitsschwerpunkte u. a.: Lyrik des 17. bis 19. Jahrhunderts, Roman des 19. Jahrhunderts, Drama des 20. Jahrhunderts, interdisziplinäre Beziehungen der Literatur zur Geschichte der Naturwissenschaften, Goethe. Gesamtherausgeber der Münchner Goethe-Ausgabe.

**Sikander Singh**, Professor für Neuere deutsche Literaturwissenschaft und Leiter des Literaturarchivs Saar-Lor-Lux-Elsass der Universität des Saarlandes, Arbeitsschwerpunkte u. a.: Aufklärungs- und Vormärzforschung, Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts sowie Rezeptions- und Wirkungsästhetik.

**Lena Steveker**, wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Fachrichtung Anglistik, Amerikanistik und Anglophone Kulturen der Universität des Saarlandes, Arbeitsschwerpunkte u. a.: zeitgenössische englische Literatur, frühneuzeitliches englisches Drama, britische Populärkultur.

## Personenregister

- Adalbert von Magdeburg 189f.  
Agrippina die Jüngere 60  
Aischylos 52, 54  
Andricki, Mikławš 208f.  
Antigonos III. Dason 41  
Appianos von Alexandria 55  
Aratos von Sikyon 41  
Arens, Gottlieb 204  
Arnim, Ludwig Achim von 153f.  
Aristophanes 26  
Aristoteles 7, 39, 41, 43–51, 53–55,  
57–60, 117f., 125, 132, 146,  
245  
Attar, Farid du-Din 98  
Attila, König der Hunnen 67f.  
Bach, Johann Sebastian 26  
Bacon, Francis 224f.  
Bale, John 88  
Bart-Ćišinski, Jakub 208  
Benjamin, Walter 157  
Bezruč, Petr siehe Vašek, Vladimír  
Billung, Hermann 191  
Bismarck, Otto Eduard Leopold  
Fürst von 182  
Blomberg, Hugo von 166  
Bogusławski, Wilhelm 206  
Boleyn, Anne 127  
Bolívar, Simón 108  
Böll, Heinrich 231f.  
Booth, John Wilkes 112  
Born, Max 228  
Brecht, Bertolt 218–220, 225, 227  
Brentano, Clemens Wenzeslaus  
153f.  
Brutus, Marcus Iunius 221  
Bürger, Gottfried August 172  
Burton, Richard Francis 250  
Byron, George Gordon Lord 166  
Caesar, Gaius Iulius 166  
Campanella, Tommaso 224  
Campe, Joachim Heinrich 154  
Carl I. von England 153, 155, 158  
Čech, Svatopluk 196, 199, 207  
Černý, Adolf 208  
Chrétien de Troyes 70f., 75f.  
Cleopatra VII. Philopator 221  
Cleveland, Grover 112  
Cicero, Marcus Tullius 54  
Columbus, Christoph 221  
Cotta von Cottendorf, Johann  
Georg Freiherr 172  
Cumberbatch, Benedict 82, 94  
Cunningham, E. F. 175  
Dahn, Felix 165  
Dahinden, Ueli 106  
Daniel, Samuel 83  
d'Arc, Jeanne 138  
David, Wolfgang 211  
Delaroche, Paul 158  
Demetrios von Phaleron 57  
Derflinger, Georg von 163,  
171–175, 177, 181  
Dietl, Helmut 259  
Diodor 55  
Dionysios von Halikarnass 46  
Döblin, Alfred 249  
Domaška, Michal 209  
Duffy, Carol Ann 82  
Dulliker 107  
Dürrenmatt, Friedrich 219,  
223–229  
Eco, Umberto 243–247, 249f.,  
252–257, 259–262  
Eduard V. von England 82

- Einstein, Albert 225, 228  
 Elisabeth I. von England 83f.,  
     88–90, 93f., 126f., 136  
 Euripides 47, 52, 56  
 Etterlin, Petermann 103  
 Ferdinand II. von Habsburg 144  
 Feuchtwanger, Lion 249  
 Flavius Josephus 26  
 Fontane, Theodor 163–173, 175,  
     177–183, 203  
 Foxe, John 83  
 Franklin, John 245, 256f., 259  
 Franz II. von Frankreich 126  
 Frayn, Michael 219  
 Freiligrath, Ferdinand 152  
 Freud, Sigmund 47  
 Friedrich III. von Habsburg 100  
 Friedrich-Christian von Holstein-  
     Augustenburg 143  
 Friedrich II. von Preußen (der  
     Große) 175, 177, 181  
 Frisch, Max 112, 218f., 221f., 226,  
     228f.  
 Gablé, Rebecca siehe Krane-  
     Müschen, Ingrid  
 Galilei, Galileo 219f.  
 Gauss, Carl Friedrich 250  
 Geibel, Emanuel 165  
 Gero I. 187–190, 192–200,  
     203–205, 207, 209, 211–213  
 Gero II. 188  
 Goethe, Johann Wolfgang von 155,  
     169, 183, 217, 253  
 Gower, George 88  
 Grafton, Richard 83  
 Grass, Günter 231f.  
 Grétry, André-Ernest-Modeste 109  
 Grün, Anastasius 152  
 Grün, Karl 152  
 Gryphius, Andreas 139, 157  
 Hahn, Otto 219  
 Hall, Edward 83  
 Hannibal Barkas 39, 55  
 Harald Blauzahn 98  
 Hartmann von Aue 71, 73, 75f.  
 Hatheburg von Merseburg 189  
 Hathui 189  
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich  
     157  
 Heine, Heinrich 151–160  
 Heinrich I. (der Vogler) 189  
 Heinrich IV. von England 90  
 Heinrich V. von England 84  
 Heinrich VII. von England 90  
 Heinrich VIII. von England 90,  
     127  
 Heisenberg, Werner 228  
 Henry Stuart, Lord Darnley 126  
 Herder, Johann Gottfried von 194,  
     199  
 Herodes Antipas 18, 24  
 Herodes der Große 18  
 Herodot 47, 58f.  
 Herwegh, Georg 165  
 Heyse, Paul 165  
 Hieronymos von Syrakus 47  
 Hildesheimer, Wolfgang 253, 259  
 Hitler, Adolf 237–239  
 Holinshed, Raphael 83f.  
 Hölty, Ludwig Christoph Heinrich  
     166  
 Homer 56  
 Hugo, Victor 261  
 Humboldt, Alexander von 250  
 Jahn, Hans Henny 218  
 Jakobus Zebedäus (Apostel) 19  
 James Hepburn, Earl of Bothwell  
     126  
 Jaspers, Karl 228  
 Jesus von Nazareth 10–21, 24–26

- Jirásek, Alois 198, 208f.  
 Johann von England  
     (Ohneland) 88  
 Johannes der Täufer 24  
 Johannes Zebedäus (Apostel) 19  
 Johnson, Uwe 232–234  
 Joyce, James 249  
 Jungk, Robert 228  
 Juárez, Benito 108  
 Judas Iskariot 19  
 Kallikrates 52  
 Karl VII. von Frankreich 137f.  
 Karl der Große 69f.  
 Karl der Kühne von Burgund 103  
 Kehlmann, Daniel 250  
 Keith, Jakob von 171  
 Kempowski, Walter 231–234,  
     240f.  
 Kim Jong Un 228  
 Kinkel, Tanja 249  
 Kleist, Heinrich von 260  
 Kleomenes III. 41  
 Kipphardt, Heinar 219, 226–228  
 Koeppen, Wolfgang 232  
 Kollár, Ján 195, 207  
 Konrad von Würzburg 66f.  
 Kósyk, Mato 208f.  
 Kramer, Heinrich 99  
 Krane-Müschen, Ingrid 211f., 249  
 Krausser, Helmut 247  
 Kroisos von Lydien 58f.  
 Lafontaine, Jean de 166  
 Lambard, William 94  
 Lenau, Nikolaus 165  
 Leo III. (Papst) 69f.  
 Leopold I., Fürst von Anhalt-  
     Dessau 169f., 178  
 Lepel, Bernhard von 164  
 Lesser, Ludwig 200  
 Liber, Ludwig siehe Lesser, Ludwig  
 Ludwig XVI. von Frankreich 109f.,  
     126, 156  
 Lukas (Evangelist) 9  
 Machiavelli, Niccolò 166  
 Mann, Thomas 249  
 Marie-Antoinette von Frankreich  
     126f., 135f.  
 Markus (Evangelist) 16, 18, 24  
 Marx, Karl 152  
 Matthäus (Evangelist) 9, 24  
 Matthias Corvinus von Ungarn  
     104  
 Maximilian I. von Habsburg 103  
 McCarthy, Joseph 227  
 Meibom, Heinrich 193f., 200  
 Menzel, Wolfgang 155  
 Merkel, Angela 65  
 Meynert, Hermann 199  
 Morus, Thomas 224  
 Nadolny, Sten 243–246, 249f.,  
     252f., 256–259  
 Napoleon I. von Frankreich 118,  
     121f., 140, 221  
 Nashe, Thomas 87  
 Nero Claudius Caesar Augustus  
     Germanicus 58, 60  
 Newton, Isaac 225  
 Nietzsche, Friedrich 253f.  
 Norfolk, Lawrence 250  
 Nowak, Józef 210  
 Olivier, Laurence 91  
 Oppenheimer, J. Robert 227  
 Otto I. (der Große) 189, 212  
 Ovid 76  
 Percy, Thomas 167  
 Periander 58  
 Pestalozzi, Johann Heinrich 154  
 Petrus (Apostel) 11, 14  
 Phylarchos von Athen 41–44, 46f.,  
     54, 59f.

- Pilatus, Pontius 13, 18, 20, 221  
 Platen-Hallermünde, August Graf  
     von 165, 253  
 Plutarch 42, 45  
 Polybios 37, 39, 41, 43–52, 54–60,  
     146  
 Polykrates 58  
 Pseudo-Longinos 46  
 Puschkin, Alexander Sergejewitsch  
     166  
 Püttmann, Hermann 152  
 Pynchon, Thomas 251f.  
 Quintilian, Marcus Fabius 60  
 Ranke, Leopold von 7  
 Ransmayr, Christoph 247  
 Regino von Prüm 189  
 Regulus, Marcus Atilius 51, 53–55  
 Reinfrank, Arno 219  
 Ribbeck, Hans Georg von 181  
 Richard III. von England 82, 90,  
     94  
 Richard of Shrewsbury, 1. Duke of  
     York 82  
 Rizzio, David 126  
 Robert Devereux, 2. Earl of Essex  
     94  
 Rosa, Salvator 166  
 Rousseau, Jean-Jacques 154  
 Rubens, Peter Paul 166  
 Rudolf I. von Habsburg 66  
 Ruoss, Melchior 104  
 Sachs, Hans 166  
 Saxo Grammaticus 98  
 Schadow, Johann Gottfried 169  
 Schibi, Christian 107  
 Schiller, Johann Christoph  
     Friedrich von 7, 50, 53, 110f.,  
     117, 119–123, 125f., 128, 130,  
     135–142, 143–146, 159  
 Schilling, Diebold 103f.  
 Schlegel, August Wilhelm 92  
 Schneider, Robert 250  
 Schreckenbach, Paul 204, 211  
 Schriber, Hans 98f., 101  
 Schütze, Friedrich Johann 153f.  
 Schwerin, Friedrich Albert von 171  
 Scipio Africanus, Publius  
     Cornelius 57  
 Scott, Sir Walter 167, 249  
 Sedaine, Michel-Jean 109  
 Seidel, Carl 200  
 Seneca, Lucius Annaeus 48, 60  
 Shakespeare, William 81–84,  
     86–92, 94, 221  
 Shelley, Percy Bysshe 156  
 Sher, Antony 86  
 Seydlitz, Friedrich Wilhelm  
     von 171  
 Siegfried 189  
 Sigmund von Habsburg 100  
 Sokrates 26  
 Sophokles 47–50, 58  
 Spencer, Edmund 89f.  
 Stadelmann, Hans 107  
 Storm, Theodor 165  
 Stow, John 83  
 Strachwitz, Moritz Karl Wilhelm  
     Anton Graf von 165  
 Streicher, Julius 235  
 Stuart, Maria 126f., 136f.  
 Stubbs, John 84  
 Studer, Caspar 107  
 Süskind, Patrick 243–246, 249f.,  
     252f., 256, 259–262  
 Šyman siehe Domaška, Michał  
 Tacitus, Publius Cornelius 25, 60  
 Taillandier, Saint René 153  
 Theoderich der Große 67f.

## *Personenregister*

- Thietmar 189  
Thietmar von Merseburg 189–191,  
204  
Thukydides 40, 45, 47, 60  
Tieck, Johann Ludwig 92  
Timaios von Tauromenion 37  
Trojanow, Ilja 250  
Trump, Donald J. 65, 228  
Tschudi, Aegidius 105, 111  
Tugumir 188, 192f., 196, 198f.,  
208, 211–213  
Uhland, Johann Ludwig 171  
Unternäher, Kaspar 106  
Vašek, Vladimír 197, 210  
Vergil 76, 192, 194, 200  
Wallenstein, Albrecht Wenzel  
Eusebius von 121f., 142,  
144–146  
Weerth, Georg 152  
Weizsäcker, Carl Friedrich  
von 228f.  
Wesselhöft, Robert 157  
Widukind von Corvey 189,  
191–194, 200  
Wieland, Christoph Martin 85  
Wolfsohn, Wilhelm 164  
Zemp, Hans 106f.  
Zieten, Hans Joachim von 163,  
171, 175–178, 181  
Zuckmayer, Carl 218





Was ist Fakt, was ist Fiktion? In den politischen Debatten unserer Gegenwart wird diese Frage kontrovers diskutiert. Es ist aber auch eine Frage, die seit der Antike geistes- wie ideengeschichtliche Debatten bestimmt hat. Dichtung, die Geschichte zum Thema hat, und scheinbar geschichtliche Zeugnisse, die bei genauer Betrachtung eher Dichtung sind, führen zu sehr unterschiedlichen Deutungen.

Die Beiträge der siebten Saarbrücker literaturwissenschaftlichen Ringvorlesung stellen deshalb Beispiele von den Evangelien und grundlegenden Reflexionen von Philosophen und Historikern in der Antike bis hin zur Literatur der Gegenwart vor.