



Gisela Febel, Sonja Kerth,
Elisabeth Lienert (Hg.)

Wider die Geschichts- vergessenheit

Inszenierte Geschichte –
historische Differenz –
kritisches Bewusstsein

Gisela Febel, Sonja Kerth, Elisabeth Lienert (Hg.)
Wider die Geschichtsvergessenheit

Editorial

Die drei Schlüsselbegriffe Zeit, Sinn und Kultur bezeichnen ein Feld der kulturwissenschaftlichen Erkenntnis, das unterschiedliche Disziplinen der Humanwissenschaften umgreift und ihnen zugleich ein thematisches Profil gibt. Es geht um Sinnbildung über Zeiterfahrung und das gesamte Spektrum ihrer theoretischen, methodischen und pragmatisch-funktionalen Ausrichtung. Im Zentrum der Reihe steht die Geschichtskultur in allen ihren Dimensionen und Ausprägungen. Dabei sollen weniger Einzelthemen der Fachdisziplinen behandelt werden als vielmehr die Grundlagen des historischen Denkens, seine Rolle in der menschlichen Lebenspraxis und seine diachron und synchron unterschiedlichen kulturellen Gestaltungen. Die Grenzen des Eurozentrismus überschreitend, können so neue Perspektiven der kulturellen Differenz wie der Interkulturalität im Bereich der Geschichtskultur eröffnet werden.

Die Reihe wird herausgegeben von Egon Flaig, Daniel Fulda, Petra Gehring, Friedrich Jaeger, Jörn Rüsen, Jürgen Straub und Manfred Sicking.

Gisela Febel (Prof. em. Dr. phil.), geb. 1955, ist emeritierte Professorin für romanistische Literatur- und Kulturwissenschaften an der Universität Bremen. Aktuelle Forschungsschwerpunkte sind u.a. Literaturen der Frankophonie, Episteme der Frühen Neuzeit und der Aufklärung, Transfer- und Rezeptionsprozesse, Kulturelle Übersetzung, Postcolonial Studies, Contradiction Studies, Kulturtheorie, Philosophie und Literatur.

Sonja Kerth (Dr. phil.), geb. 1968, ist Privatdozentin und wissenschaftliche Mitarbeiterin in der Germanistischen Mediävistik an der Universität Bremen. Aktuelle Forschungsschwerpunkte sind u.a. Disability History und literaturwissenschaftliche Körpergeschichte der Vormoderne.

Elisabeth Lienert (Prof. Dr. phil.), geb. 1957, ist Professorin für Literatur des Mittelalters und des Humanismus an der Universität Bremen. Aktuelle Forschungsschwerpunkte sind u.a. Überlieferungsgeschichte und Edition, Narratologie und Contradiction Studies, Kulturtransfer in historischer Perspektive, Nibelungenlied und Nibelungenrezeption.

Gisela Febel, Sonja Kerth, Elisabeth Lienert (Hg.)

Wider die Geschichtsvergessenheit

Inszenierte Geschichte – historische Differenz – kritisches Bewusstsein

[transcript]

Die Open-Access-Ausgabe wurde gefördert von der Staats- und Universitätsbibliothek Bremen; die Printausgabe wurde finanziert vom Institut für Mittelalter- und Frühneuezeitforschung der Universität Bremen.

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.



Dieses Werk ist (mit Ausnahme des Beitrags von Philipp Oswald; Lizenz: CC-BY-NC-ND 4.0) lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell.

(Lizenztext: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>)

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2022 im transcript Verlag, Bielefeld

© **Gisela Febel, Sonja Kerth, Elisabeth Lienert (Hg.)**

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Umschlagabbildung: Sonja Kerth

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-5929-0

PDF-ISBN 978-3-8394-5929-4

<https://doi.org/10.14361/9783839459294>

Buchreihen-ISSN: 2747-3783

Buchreihen-eISSN: 2747-3791

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt

Einleitung

Sonja Kerth 7

Gegenwärtige Vergangenheit

Zum Wandel geschichtlicher Zeitlichkeit im letzten Drittel
des 20. Jahrhunderts

Fernando Esposito 19

Schichten von Geschichte in aktueller Nibelungenrezeption

Elisabeth Lienert 39

Literarisches Geschichtsdenken heute

Mittelhochdeutsche Texte im Deutschunterricht
(am Beispiel des *Nibelungenliedes* und seiner modernen Rezeption)

Nine Miedema 55

Geschichtsdenken in historischen Romanen über die Bartholomäusnacht

Gisela Febel 87

Wie anachronistisch darf, muss oder soll Geschichtsdarstellung heute sein?

Eine Theorieskizze mit einer Beispielanalyse
literarischer Homosexualitätshistorie

Daniel Fulda 115

Neue Heilige

Zur Rezeption christlicher Hagiographie bei Martin Mosebach und
Eckhard Henscheid

Hauke Kuhlmann 137

Eine Crone für die Nachwelt

Zur Beschäftigung mit mittelhochdeutschen Texten im Feuilleton

Tilman Spreckelsen 153

Mythos Mittelalter – Mythos Moderne

Geschichtsbilder im zeitgenössischen Musiktheater

Andrea Schindler 165

Zwischen *history* und *heritage*

Elizabeth I. im postmodernen Film

Irmgard Maassen 187

Haben Monster eine Geschichte?

Sonja Kerth 209

»Der Islam ist ein Teil von Deutschland«

Identitätsdiskurse in historischen Ausstellungen

Christoph Auffarth 235

Bauen am nationalen Haus

Architekturrekonstruktionen als Identitätspolitik 1980-2020

Philipp Oswald 257

Beiträger*innen 279

Einleitung

Sonja Kerth

Der Kampf gegen Geschichtsvergessenheit im Denken und Handeln ist vor wenigen Jahren mit einem der höchsten Preise ausgezeichnet worden, den die Bundesrepublik Deutschland zu vergeben hat: Der Friedenspreis des Deutschen Buchhandels wurde im Oktober 2018 Aleida und Jan Assmann zuerkannt für ihr engagiertes Bemühen um Geschichtsdenken und Erinnern, für ihr An-Denken gegen Ignoranz, Gleichgültigkeit und Demagogentum, denen Geschichtsvergessenheit und Geschichtslosigkeit den Weg erst bereiten.¹ Angesichts des wachsenden Populismus, Rechtsradikalismus und Antisemitismus sowie der damit verbundenen politisch-ideologischen Auseinandersetzungen um die historische Verortung und Deutung von (Post-)Kolonialismus, Holocaust, Vertreibung und Flucht leuchtet die mediale und politische Aufmerksamkeit diesem Themenkomplex gegenüber unmittelbar ein. Im Vergleich zu den genannten gewichtigen Themen scheinen Geschichtsvergessenheit und mangelhaftes Erinnern im Umgang mit der Vormoderne allenfalls Schönheitsfehler zu sein. Diesen Eindruck konstruktiv zu revidieren, ist das Anliegen des vorliegenden Bandes.

Auf den ersten Blick ist zwar ein Nachlassen von (Schul-)Bildung, historischem Faktenwissen und kulturgeschichtlicher Kompetenz zu beklagen, aber Mittelaltermärkte und Schauturniere boomen auch ohne konkrete Vorstellungen, wie Handel und Kampf im Mittelalter aussahen. Film, Fernsehen und historische Romane finden ihr Publikum ganz genauso, wenn sie sich auf *name dropping*, spektakuläre Schwertkämpfe und romantische Zweisamkeit in historischen Kostümen beschränken. An den Erlebnisorten des Geschichtstourismus reichen meist schmucke Burgkulissen mit Parkplatz und mittelalterlich anmutende Geschenkartikel völlig aus, um die Besucher zufriedenzustellen, wie Valentin Groebner es in seiner pointierten Analyse *Retroland* (2018) formuliert.² Die Nach- und Neubauten von histo-

1 <https://www.friedenspreis-des-deutschen-buchhandels.de/die-preistraeger/2010-2019/aleida-und-jan-assmann> (letzter Zugriff: 23.12.2021).

2 Groebner, Valentin: *Retroland*. Geschichtstourismus und die Sehnsucht nach dem Authentischen, Frankfurt a.M. 2018, dazu die Besprechung von Tobias Becker: <https://www.hsozkult.de/publicationreview/id/rezbuecher-29618> (letzter Zugriff: 23.12.2021). Vgl. bereits Groebner, Valentin: *Das Mittelalter hört nicht auf*. Über historisches Erzählen, München 2008.

rischen Gebäuden und Denkmälern der Vormoderne wie das Berliner Schloss, die ›Neue Altstadt‹ in Frankfurt a.M und das Herrenhäuser Schloss in Hannover genügen modernen Erfordernissen bezüglich Sicherheit, Barrierefreiheit, Energieverbrauch und digitaler Nutzbarkeit am besten, wenn gar kein ›historischer Kern‹ mehr vorhanden ist. Allenfalls wenn die rechte Szene mittelalterlich wirkende Abzeichen präsentiert, wenn von gerechten oder gar heiligen Kriegen und Kreuzzügen die Rede ist, werden Klagen jenseits der Fachwissenschaften laut.

Dabei ist ein aktives An-Denken auch für Mittelalter, Renaissance und Frühe Neuzeit dringend nötig: Simplifizierungen, Mythisierungen und Verfälschungen sind grundsätzliche Phänomene, denen auch bezüglich der Vormoderne energisch Einhalt zu gebieten ist. Dies bedeutet auch, Begrifflichkeiten zu schärfen und in Bezug zueinander zu setzen, um das mit Sprache ja aufs Engste verbundene Denken zu aktivieren: Termini wie Erinnerung und Gedächtnis,³ Anachronismus,⁴ Nostalgie,⁵ Aktualität von Geschichte,⁶ Mittelalter-Rezeption bzw. Rezeptionskulturen der Vormoderne,⁷ Mythologisierung der Vormoderne⁸ und Authentifizie-

-
- 3 Aus der Fülle an Literatur seien nur genannt: Assmann, Aleida: Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur: Eine Intervention, 3., erweiterte und aktualisierte Aufl. München 2020; dies.: Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung, 2. Aufl. München 2014; Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, 7. Aufl. München 2013.
- 4 Vgl. z.B. den Beitrag von Daniel Fulda im vorliegenden Band.
- 5 Vgl. das Habilitationsprojekt *Yesterday: A New History of Nostalgia* von Tobias Becker und das von ihm und Sabine Stach verantwortete Themenheft Nostalgie, in: Zeithistorische Forschungen – Studies in Contemporary History 18/1 (2021).
- 6 Vgl. z.B. Patzold, Steffen: »Das eigene Fremde. Ein Versuch über die Aktualität des Mittelalters im 21. Jahrhundert«, in: Dorothea Klein (Hg.), »Überall ist Mittelalter«. Zur Aktualität einer vergangenen Epoche (= Würzburger Ringvorlesungen, Bd. 11), Würzburg 2015, S. 1-18.
- 7 Aus der Überfülle der Forschungsliteratur sei nur verwiesen auf Herweg, Mathias/Keppler-Tasaki, Stefan: »Mittelalterrezeption. Gegenstände und Theorieansätze eines Forschungsgebiets im Schnittpunkt von Mediävistik, Frühneuzeit- und Moderneforschung«, in: dies. (Hg.), Rezeptionskulturen. Fünfhundert Jahre literarischer Mittelalterrezeption zwischen Kanon und Populärkultur (= Trends in Medieval Philology, Bd. 27), Berlin/Boston 2012, S. 1-12, und die von Mathias Herweg et al. herausgegebene Reihe Rezeptionskulturen in Literatur- und Mediengeschichte, die ihren Schwerpunkt in der Mittelalterrezeption hat. Vgl. jetzt auch die einschlägigen Beiträge in: Schindler, Andrea (Hg.): Mediävistische Perspektiven im 21. Jahrhundert. Festschrift für Ingrid Bennewitz zum 65. Geburtstag, Wiesbaden 2021. Beispielhaft für andere Kulturräume sei genannt: Terada, Tatsuo: »Das Nibelungenlied in Japan bis 1945: eine Pseudorezeption?«, in: Nempo. Jahresbericht des Germanistischen Seminars der Hokkaido Universitaet 44 (2018), S. 159-172. URL: <http://hdl.handle.net/2115/70510>
- 8 Vgl. z.B. Wodjanka, Stephanie: Zwischen Mythos und Geschichte. Ästhetik, Medialität und Kulturspezifika der Mittelalterkonjunktur (= spectrum Literaturwissenschaft – spectrum Literature, Bd. 17), Berlin/New York 2009; vgl. auch den Beitrag von Andrea Schindler in diesem Band.

rungsfiktionen⁹ sind kritisch zu bestimmen und auf ihre analytische Leistungsfähigkeit hin zu erproben. Aktuelle Konstruktionsprinzipien von vormoderner Geschichte und ihre Funktionen wie im Medievalism¹⁰, in mittelalterlich anmutender Fantasy als ›historisch Unbewusstes‹ im Umgang mit Geschichte¹¹ sowie raumzeitliche Grenzüberschreitungen in ›vielfältigen Mittelaltern‹¹² müssen freigelegt und gedeutet werden – sowohl hinsichtlich konkreter Untersuchungsgegenstände als auch in übergreifenden, z.B. geschichtsphilosophischen Betrachtungen.¹³ Mehr noch als bei Ereignissen und Phänomenen der (Post-)Moderne ist es dabei unumgänglich für ein kritisches Bewusstsein, historische Differenz und mediale Filter wahrzunehmen und zu berücksichtigen. Gleichzeitig ist es auch schwieriger, bei einer breiten Öffentlichkeit die Bereitschaft zur Reflexion über sehr lange andauernde Entwicklungen und Veränderungen zu wecken, wie etwa der 500. Jahrestag der Reformation vor einigen Jahren zeigte: Am nachhaltigsten präsentiert sich das Reformationsjubiläum wohl in dem gesetzlichen Feiertag am 31. Oktober, den einige nördliche Bundesländer im Frühjahr 2018 dauerhaft eingeführt haben.

Wichtiger als die Zusammenstellung einer ›Roten Liste‹ von bedrohten historischen Wissensselementen scheint die Frage, wie mit dem drohenden oder tatsächlichen Verlust von Geschichtsdenken und historischem Bewusstsein umgegangen werden soll. Kann man die Veränderungen konstruktiv nutzen, statt sie nur zu beklagen? Ins Blickfeld rücken damit zunächst die Verfügbarkeit historischen Wissens und die damit verbundenen Rezeptionsmodi. Zu untersuchen ist, aus welchen Wissensbeständen und nach welchen Prinzipien vormoderne Geschichte heu-

-
- 9 Vgl. z.B. Scharff, Thomas: »Wann wird es richtig mittelalterlich? Zur Rekonstruktion des Mittelalters im Film«, in: Mischa Meier/Simona Slanička (Hg.), *Antike und Mittelalter im Film. Konstruktion – Dokumentation – Projektion* (= Beiträge zur Geschichtskultur, Bd. 29), Köln/Weimar/Wien 2007, S. 63-83, sowie den Beitrag von Irmgard Maassen im vorliegenden Band.
- 10 Vgl. z.B. Nolden, Nico: *Geschichte und Erinnerung in Computerspielen. Erinnerungskulturelle Wissenssysteme*, Berlin/Boston 2019; Davis, Kathleen/Altschul, Nadia (Hg.): *Medievalisms in the Postcolonial World. The Idea of »the Middle Ages« outside Europe*, Baltimore 2009.
- 11 Struck, Wolfgang: »Fantasy. Die Spuren eines historischen Unbewussten«, in: Meier/Slanička (Hg.), *Antike und Mittelalter im Film*, S. 115-126; vgl. auch Enseleit, Tobias/Peters, Christian: »Einleitung: Bilder vom Mittelalter. Medium – Sinnbildung – Anwendung«, in: dies. (Hg.), *Bilder vom Mittelalter. Vorstellungen von einer vergangenen Epoche und ihre Inszenierung in modernen Medien*, Münster 2017, S. 1-44; Busch, Nathanael/Velten, Hans Rudolf (Hg.): *Die Literatur des Mittelalters im Fantasyroman*, Heidelberg 2018.
- 12 Geary, Patrick J.: »Multiple Middle Ages«. *Konkurrierende Meistererzählungen und der Wettstreit um die Deutung der Vergangenheit*«, in: Frank Rexroth (Hg.), *Meistererzählungen vom Mittelalter*, München 2007, S. 107-120; vgl. auch Davis/Altschul (Hg.): *Medievalisms in the Postcolonial World*.
- 13 Vgl. dazu z.B. S. Patzold: »Das eigene Fremde«; Th. Scharff: »Wann wird es richtig mittelalterlich?« sowie den Beitrag von Fernando Esposito in diesem Band.

te konstruiert wird und welche Interessen und Bedürfnisse damit verbunden sind. Auf den ersten Blick scheint es sich beim Mittelalterboom um eine bunte Sammlung von Mitbringselekt von imaginierten Zeitreisen¹⁴ in die Vormoderne zu handeln oder aber um einen naiven anachronistischen Exotismus, der im Sinne des Medievalism eine schöne, alte Welt nach den Wünschen ihrer Betrachter*innen konstruiert. Aber vielleicht formiert sich dabei eine neuartige, eigenen Gesetzen gehorchende Geschichtskultur, die neben das traditionelle, um 1800 entstandene¹⁵ Geschichtsdenken tritt und mit diesem konkurriert? Dieses neue historische Denken wäre gemäß den Überlegungen von Stefan Jordan¹⁶ besonders dadurch gekennzeichnet, dass es Faktizität und Fiktionalität in bislang unbekanntem Ausmaß vermengt. An diese These anschließend stellt sich die Frage, ob die Vormoderne auf heutige Erbauer*innen populärer pseudohistorischer Welten vielleicht gerade deshalb so attraktiv wirkt, weil oft wenig Faktenwissen den freien Zugang zu den fiktionalen Komponenten verstellt: Es sind kaum Proteste zu erwarten, wenn die Vormoderne eklektizistisch, anachronistisch und quellenfern konstruiert wird. In dieser Freiheit liegt also womöglich genau die Attraktivität der Vormoderne für heutige Medienproduktionen der jüngeren Vergangenheit, die sich im Mittelalterboom der letzten Jahrzehnte äußert. Diese ›Barrierearmut‹ macht die Konstruktionen freilich auch anfällig für Umdeutung, Mythisierung und Verfälschung für Zwecke, die nicht nur harmlosem Spiel und der Unterhaltung dienen sollen.¹⁷

Daher ist auch zu fragen, wie man heute wieder ein Verständnis historischer Differenz erzeugen kann und welche Rolle dabei Bildungsträger wie Museen, Schulen und Universitäten, aber auch Kulturträger wie Theater, Feuilleton, Verlage und das Internet spielen.¹⁸ Gibt es kulturelle Unterschiede hinsichtlich der Bedeutung

14 Vgl. Ian Mortimers ›Reiseführer‹ ins Spätmittelalter, der sowohl wissenschaftlich fundierte Informationen als auch ›praktische Hinweise‹ für eine imaginierte Zeitreise ins England des 14. Jahrhunderts bietet: ders.: Im Mittelalter. Handbuch für Zeitreisende, 4. Aufl. München 2020.

15 Vgl. Décultot, Elisabeth/Fulda, Daniel/Helmreich, Christian (Hg.): Poetik und Politik des Geschichtsdiskurses. Deutschland und Frankreich im langen 19. Jahrhundert. Poétique et politique du discours historique en Allemagne et en France (1789-1914), Heidelberg 2018; Fulda, Daniel: »Historiographie-Geschichte! oder die Chancen der Komplexität. Foucault, Nietzsche und der aktuelle Geschichtsdiskurs«, in: Stefan Jordan (Hg.), Zukunft der Geschichte. Historisches Denken an der Schwelle zum 21. Jahrhundert, Berlin 2000, S. 105-122; Hölscher, Lucian: »Neue Annalistik. Entwurf zu einer Theorie der Geschichte«, in: ebd., S. 158-174.

16 Jordan, Stefan: »Der Wechsel ins 21. Jahrhundert und seine Herausforderungen an das historische Denken«, in: ders. (Hg.), Zukunft der Geschichte, S. 15-25.

17 Vgl. z.B. Davis/Altschul (Hg.): Medievalism in the Postcolonial World sowie den Beitrag von Philipp Oswald in diesem Band.

18 Vgl. dazu z.B. die Beiträge von Christoph Auffarth, Elisabeth Lienert, Nine Miedema und Tilman Spreckelsen im vorliegenden Band.

von mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Texten, Erinnerungsorten und Jahrestagen im nationalen, politischen und kulturellen Bewusstsein, und wie hat sich dies verändert in den letzten 200 Jahren? Welche Erinnerungspolitiken sind daran geknüpft? Als Fluchtpunkt des Geschichtsdenkens rückt zudem die Zukunft ins Blickfeld. Welche Angebote machen Mittelalter, Renaissance und Frühe Neuzeit, um die Weichen für zukünftige Chancen, Herausforderungen und Probleme zu stellen?¹⁹ In diesem Sinne kann das Wort vom Andenken an die Vormoderne eine ganz neue Bedeutung bekommen, wie sie der Laudator für Aleida und Jan Assmann, Hans Ulrich Gumbrecht, bei der Preisverleihung 2018 in der Paulskirche in Frankfurt a.M. vorgeschlagen hat: »aus der Statik erinnerter Vergangenheit« vermag durch An-Denken eine »intellektuelle[] Bewegung ohne mögliches Ende« zu werden.²⁰

Die im vorliegenden Band gesammelten Beiträge gehen (mit Ausnahme des neu dazugekommenen Aufsatzes von Sonja Kerth) zurück auf Vorträge einer internationalen und interdisziplinären Tagung »Geschichtsdenken heute? Inszenierte Geschichte – historische Differenz – kritisches Bewusstsein«. Sie fand vom 06. bis 08.02.2020 in Bremen statt und wurde vom Institut für Mittelalter- und Frühneuzeitforschung (IMFF) organisiert. Das Thema verdankt sich vor allem Überlegungen von Gisela Febel. Im Mittelpunkt der Tagung stand die Frage, warum es sich lohnt, ein kritisches Bewusstsein über inszenierte Geschichte und historische Differenz einzufordern und wie man gegen Geschichtsvergessenheit angehen kann. An geeigneten Beispielen sollten aktuelle Inszenierungsformen von Geschichte aufgezeigt und kritisch befragt werden, wie sie z.B. auf Großbaustellen, in Museen und an Erinnerungsorten, an traditionellen und neuen Bildungsstätten, in (Musik-)Theaterstücken, Literatur, in analoger und digitaler Spielwelt zu finden sind. Weitere Überlegungen galten der Bedeutung, die literarische Texte und Erzählstoffe, bildliche Kunstwerke und Sujets, Architektur und Denkmalschutz sowie die (vermeintliche) Lebens- und Wertewelt des Mittelalters, der Renaissance und der Frühen Neuzeit für das kritische Denken heute haben. Reflektiert wurde zudem, welche Rolle wichtige Ereignisse, Entwicklungen und Persönlichkeiten der Vormoderne spielen: Kann man aus vergangenen Geschehnissen noch immer etwas lernen, sich an historischen Vorbildern orientieren?²¹ Themen wie die Bedeutung von Geschichtlichkeit der Sprache und des Multilingualen sowie die Frage nach den historischen Wurzeln aktueller Phänomene wie Interkul-

19 Jordan, Stefan: »Die Rede der Historiker von den ›Zeichen der Zeit‹: Zur Ableitung von Aussagen über die Zukunft aus der Geschichte«, in: *Semiotik* 29 (2007), S. 211-218.

20 Tonmitschnitt unter: <https://www.friedenspreis-des-deutschen-buchhandels.de/die-preisträger/2010-2019/aleida-und-jan-assmann> (letzter Zugriff: 23.12.2021).

21 Vgl. S. Jordan: »Die Rede der Historiker von den ›Zeichen der Zeit‹«.

turalität, Diversität und Inklusion,²² aber auch nach der Wirkung vormoderner Gender-, Körper-, Gewalt- und Heiligkeitskonzeptionen²³ auf unser Denken und Handeln wurden erörtert. Flankiert wurde die Tagung von einer interdisziplinären IMFF-Ringvorlesung »Geschichtsdenken heute – wie fremd ist die Vormoderne?« im Wintersemester 2019/20, einer Studentischen Konferenz mit dem Titel »Wie fremd ist (uns) das Mittelalter?«, auf der Studierende eigene Forschungen präsentierten und zur Diskussion stellten, sowie einem Online-Masterseminar »Geschichtsdenken heute – Mittelalter« im Wintersemester 2020/21. Aus diesen Veranstaltungen flossen zahlreiche Fragen und Denkanstöße in diese Einleitung ein – wir danken allen Beteiligten sehr herzlich dafür, namentlich Athina Anastasiou, Loreen Hille, Jeanette Krause und Daniel Schmidt.

Die Tagung fand im Februar 2020 noch in Präsenz statt und hat von den lebhaften Diskussionen der Anwesenden stark profitiert. Trotzdem hat Corona deutliche Spuren hinterlassen, denn die vielbeschworene »Entschleunigung« der Corona-Pandemie ist bekanntlich bei den wenigsten Wissenschaftler*innen angekommen. Tobias Becker (damals London, heute Berlin), Arno Görgen (Bern), Maryvonne Hagby (Bremen) und Kristin Skottki (Bayreuth) konnten uns kein Manuskript zur Verfügung stellen; ein geplanter zusätzlicher Beitrag von Jan Ulrich Büttner (Bremen) ließ sich ebenfalls nicht realisieren. Umso dankbarer sind wir den Beiträger*innen, die trotz aller Widrigkeiten und Belastungen ihre Manuskripte fertigstellten und uns überließen. Dem Wunsch der Universität Bremen nach gendersensibler Sprache mochten nicht alle Beiträger*innen gleichermaßen entsprechen; wir haben dies akzeptiert als Zeichen eines pluralen Denkens über Sprache und eingedenk dessen, dass der *Duden* im Inneren von deutschen Wörtern Sternchen (noch?) nicht vorsieht.

Die einzelnen Beiträge können hier nur knapp vorgestellt werden. Fernando Esposito (Konstanz) thematisiert in seinem grundsätzlichen geschichtsphilosophischen Beitrag *Gegenwärtige Vergangenheit. Zum Wandel geschichtlicher Zeitlichkeit im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts* ein neuartiges Bewusstsein im Geschichtsdenken, das sich nicht mehr allein mit Weltkrieg, Shoah und Stalinismus beschäftigt, sondern sich vor allem auch mit als krisenhaft empfundenen Phänomenen und Entwicklungen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts auseinandersetzt. Esposito knüpft dabei vor allem an Überlegungen von Reinhart Koselleck an und denkt sie weiter bis in die Gegenwart. Vergangene Ereignisse hatten, so Esposito, im Verlauf der 70er und 80er Jahre einen Pessimismus in Bezug auf die Zukunft zur Folge, der zum einen die westeuropäischen Gesellschaften und zum anderen den Historismus betraf. Vor diesem Hintergrund könne *gegenwärtige Vergangenheit* auch als *erneute*

22 Vgl. z.B. Th. Scharff: »Wann wir es richtig mittelalterlich?«

23 Vgl. die Beiträge von Sonja Kerth und Hauke Kuhlmann in diesem Band.

Krise des Historismus verstanden werden. Sie sei auf die Diskrepanz von utopischen Vorstellungen einer Gesellschaft und realhistorischen Entwicklungen und Ängsten zurückführbar. Diese Einsicht sei maßgebend für eine neue Geschichtskultur, die zugleich eine Kultur des *Erinnerns* sei und sich den Gespenstern der Vergangenheit stellen müsse.

Elisabeth Lienert (Bremen) behandelt im Beitrag *Schichten von Geschichte in aktueller Nibelungenrezeption* zwei Werke: Jürgen Lodemanns *Siegfried. Die reale Geschichte. 33 Szenen* und Albert Ostermaiers *Gold. Der Film der Nibelungen*. Die Autorin fragt danach, wie und ob das höfisch-literarische Nibelungenartefakt des 12. Jahrhunderts, sein möglicher historischer Kern und die Nibelungenrezeption berücksichtigt werden und inwiefern die Texte eine kritische Erinnerungsarbeit leisten. Die Analyse zeigt, dass sie bei aller Intertextualität, die besonders bei Ostermaier hervorsticht, wenig Interesse an der spezifischen Historizität des Nibelungenstoffes oder gar am *Nibelungenlied* und seiner Rezeption haben: Die Leistung, zum kulturellen Gedächtnis beizutragen, wird durch verschiedene Darbietungstechniken unterlaufen. Allein die NS-Thematik und die Einbeziehung aktueller Diskurse bei Ostermaier referieren auf eine konkrete historische Ebene. Das scheint nicht unproblematisch, denn trotz gegenläufiger Stellungnahmen bei Lodemann reproduzieren beide Texte implizit die Lesart eines *Nationalepos* und drohen neue Mythologeme zu produzieren, auch dann, wenn sie Kritik an der nationalistischen bzw. nationalsozialistischen Ideologie üben.

Der Beitrag *Literarisches Geschichtsdenken heute. Mittelhochdeutsche Texte im Deutschunterricht (am Beispiel des ›Nibelungenliedes‹ und seiner modernen Rezeption)* von Nine Miedema (Saarbrücken) befasst sich mit Geschichtsdenken im Deutschunterricht und den Potentialen historischer Texte sowie ihrer modernen Aktualisierungen für Schüler*innen. Deutschunterricht sollte idealerweise möglichst viele Interpretationen dessen ermitteln, wie etwas gewesen sein *könnte*, aber auch Umdeutungen und ggf. Manipulationen freilegen, die in den Texten selbst und in ihren Rezeptionszeugnissen auftreten können. Miedema erläutert die Thematik des literarischen Geschichts- bzw. Geschichtendenkens anhand des *Nibelungenliedes* sowie des Dramas *Unser Lied* von Helmut Krausser: Hier werden die Similarität von Themen, aber auch der manipulative Umgang mit Daten vorgeführt; beides erleben Schüler*innen auch in ihrer eigenen Lebenswelt, etwa bei geschönten Lebensläufen in den *social media*, mit *fake news* und *fake facts*. Am Beispiel von Albert Ostermaiers Dramen *Gemetzel* und *Gold* wird abschließend das Verwendungspotential mittelalterlicher Texte für einen historisch kritischen, geschichts- und geschichtenreflektierten Deutschunterricht aufgezeigt, der vor allem historische Distanz und Differenz deutlich macht.

Das Genre des historischen Romans erfährt, wie Gisela Febel (Speyer/Bremen) in ihrem Beitrag *Geschichtsdenken in historischen Romanen über die Bartholomäusnacht* erläutert, seit Beginn des 19. Jahrhunderts eine Verbürgerlichung und Popularisie-

nung, die bis heute anhält. Die Einführung der Identifikationsfigur des ›mittleren‹ Helden seit Walter Scott hat dazu wesentlich beigetragen. Die prägende Ambivalenz zwischen Fakten und Fiktionen setzt sich bis in heutige Formen des metahistorischen Romans ebenso fort wie in intermediale Adaptationen in Film und Comic. Am Beispiel von vier Darstellungen der Geschehnisse um die Bartholomäusnacht 1572 – von Prosper Mérimée, C.F. Meyer, Alexandre Dumas und Richard Guérineau – führt Gisela Felber vor, wie sich vom 19. bis ins 21. Jahrhundert zirkulierende Versatzstücke des historischen Stoffs, Fakten, Gerüchte, Zitate etc. fortschreiben und so einen kollektiven Erinnerungskomplex bilden. Zugleich wird der Stoff zeittypisch stets neu bewertet, so dass das historische Erzählen als Anzeiger der jeweiligen Tendenzen der Epoche, in der der Text verfasst wird, fungiert. Das Thema der Toleranz, das mit dem Pogrom der Bartholomäusnacht aufgerufen wird, verbindet sich im 19. und 20. Jahrhundert mit Fragen von Freundschaft, Treue sowie dem Gegensatz von Politik und Familie, im 21. Jahrhundert, bei Guérineau, mit Gewaltphantasmen, psychischer Extremsituation, Manipulation und labiler Adoleszenz. Das Bewusstsein historischer Differenz und Alterität nimmt dabei offenbar ab, jedoch behält die Beschäftigung mit historischen Gegenständen der Frühen Neuzeit im Zuge dieser Popularisierung ihre Attraktivität.

Dass das gegenwärtige Geschichtsdenken und die ästhetische Geschichtsrekonstruktion bewusst Anachronismen bilden, zeigt Daniel Fulda (Halle) in seinem Beitrag: *Wie anachronistisch darf, muss oder soll Geschichtsdarstellung heute sein? Eine Theorieskizze mit einer Beispielanalyse literarischer Homosexualitätshistorie*. Sowohl theoretisch als auch am Beispiel des historischen Romans *Rosenstengel* von Angela Steidele legt Fulda dar, wie der Anachronismus als wichtige moderne literarische Darstellungstechnik und narrative Form unvollkommener oder ausgesetzter Historisierung fungiert und in verschiedenen Typen auftritt. Im *Rosenstengel* wird er dort besonders wirksam, wo er am aktuellen genderpolitischen und LSBTIQ*-Diskurs anknüpft, was wiederum eine bestimmte historische Stoffinterpretation voraussetzt. Das Wechselspiel von Historisierung und Anachronismus werde für die Rezipierenden auf verschiedenen Ebenen deutlich gemacht, zu denen gesellschaftliche Verhältnisse und Lebensformen, Sprache, Weltbild und Beurteilungskategorien gehören. Potentiell problematisch werde der Anachronismus im *Rosenstengel* nur dort, wo er nicht offengelegt werde und verdecke, dass nicht nur die Fragen an die dargestellte Zeit heutige seien, sondern auch die abgeleiteten Antworten. Dies aus dem gegenwärtigen Diskurs um Gender, sexuelle Heteronormativität und Geschlechtsidentität heraus für die dargestellte Zeit (frühes 18. und spätes 19. Jahrhundert) zu tun, erfordere Mut, sei in einem literarischen und fiktionalen Text aber legitim.

Der Beitrag *Neue Heilige. Zur Rezeption christlicher Hagiographie bei Martin Mosebach und Eckhard Henscheid* von Hauke Kuhlmann (Bremen) analysiert narrative Zugriffe der Gegenwartsliteratur auf hagiographische Muster, die seit dem Mittelalter tradiert und immer wieder aktualisiert werden. Herangezogen werden Martin Mo-

sebachs *Die 21. Eine Reise ins Land der koptischen Martyrer* und Eckhard Henscheids parodistische Legendensammlung *Aus dem Leben der Heiligen. Neue Legenden*. Während Mosebach neue Heilige, hier vor wenigen Jahren von der Koptischen Kirche heiliggesprochene Märtyrer, die von Terroristen des sogenannten *Islamischen Staates* getötet wurden, unter Bezugnahme auf alte Erzählmodelle und Argumentationsmuster der Hagiographie erzählerisch entstehen lässt, aktualisiert Eckhard Henscheid die Geschichten von alten Heiligen mittels Komik, Ironie und intertextuellem Spiel. Mosebach projiziert Vergangenes und Vertrautes auf jüngste Gegenwart; bei diesem Vorgang entstehen Brüche und Differenzeffekte, die Vergangenheit und Gegenwart als unterschiedlich und eigenwertig erscheinen lassen und insofern erkenntniskonstitutiv sind. Henscheid kombiniert dagegen kunstvoll Textbausteine unterschiedlicher Quellen, vermischt Namen und Viten, verunklart und verwirrt. Trotz ihres unterschiedlichen Zugriffs auf Modelle des Heiligen und der Heiligen treffen sich beide Texte darin, dass sie der als vergangen aufgerufenen christlichen Heilsgeschichte eine angemessene Fremdheit (zurück-)geben.

Tilman Spreckelsen (Frankfurt a.M.) betrachtet in seinem Beitrag *Eine ›Crone‹ für die Nachwelt. Zur Beschäftigung mit mittelhochdeutschen Texten im Feuilleton* den Umgang deutscher Printmedien mit dem Mittelalter, der oft zwischen romantischer Verklärung, kindlicher Verschrobenheit und klischeehafter Abwertung seiner viel beschworenen ›Finsternis‹ oszilliert. Der mehr oder weniger geglückte publizistische Gebrauch, aber auch die (Um-)Semantisierung von wirklich oder vermeintlich ›mittelalterlichen‹ Begriffen wie Minnesang, der reine Tor, Kampf bzw. Treue der Nibelungen werden untersucht und darauf befragt, wie angemessen und kenntnisreich die deutsche Zeitungslandschaft mit dem Erbe mittelhochdeutscher Literatur umgeht. Oft bleibt in der Rezeption auch anspruchsvoller Zeitungen wenig übrig von der bleibenden Relevanz und dem Potential mittelalterlicher Literatur, so dass der Umgang mit mittelhochdeutschen Texten im Feuilleton nicht selten zur amüsanten, schlagwortartig präsentierten und leicht konsumierbaren Literaturgeschichte im Schlagwort wird. Freilich gibt es auch Gegenbeispiele auf hohem gedanklichem Niveau und in tragfähigen Wissenskontexten – dies gibt Spreckelsen Anlass zu Überlegungen, wie eine angemessene und produktive Beschäftigung mit mittelhochdeutschen Texten heute aussehen könnte.

In ihrem Beitrag *Mythos Mittelalter – Mythos Moderne. Geschichtsbilder im zeitgenössischen Musiktheater* gibt Andrea Schindler (Saarbrücken) mit Beispielen des 19. bis 21. Jahrhunderts Einblicke in die Rezeptionsweise vormoderner Stoffe und Figuren in Oper und Musical. Wichtige Beispiele sind Frauenlob-Opern des 19. Jahrhunderts, die Oper *Marco Polo* von Tan Dun/Paul Griffiths und das Musical *Schattenkaiserin* um Bianca Maria Sforza von Jürgen Tauber/Oliver Ostermann/Susanne Felicitas Wolf. Andrea Schindler zeigt, dass vormoderne Mythen in erster Linie als Projektionsfläche für je gegenwärtige Themen dienen. Unter *Mythen* versteht sie *Narrative*, die im Musiktheater durch *Geschichtsbilder* und *Musik* vermittelt werden. Mittelalter

sei freilich nur ein Bezugspunkt unter anderen, gleichwertigen, obwohl viele Autor*innen der Opern und Musicals durchaus historisch recherchierten; wichtiger als der historische Bezug sei oft die Selbstreferenzialität der Musiktheaterstücke. Diese Darstellungstechniken konstituierten selbst wieder neue Narrative. Zum einen illustriere das die kulturelle Abhängigkeit der uns vorangehenden kulturellen Narrative, zum anderen ihre zeitliche Ungebundenheit. Vor diesem Hintergrund sei musiktheatrales Erzählen gleichsam ein kollektives, identitätsstiftendes *Erinnern*, das Traditionen (und Narrative) konstituiere.

Vor dem Hintergrund der Wirkungsmächtigkeit, aber auch der Kritik am Heritage-Film analysiert Irmgard Maassen (Bremen) in ihrem Beitrag *Zwischen history und heritage: Elizabeth I. im postmodernen Film* kulturelle Funktionen des Genres und damit verbundene politische Implikationen mittels der Auseinandersetzung mit herausragenden Vertreter*innen der englischen Monarchie. Ihre These ist, dass der historische Stoff (insbesondere die Darstellung der politischen Machtausübung) sich mehr um geglaubte Authentizität als um historische Faktizität bemühe. Restlos ahistorisch sei die dargestellte bzw. unterstellte Gefühlkultur, die ganz den Seherwartungen eines postmodernen (vornehmlich weiblichen) Publikums entspreche. Authentizitätsfiktion und emotionale Affizierung der Zuschauer*innen werden vor allem über eindrucksvolle Bilder von Macht, Emotion und Körperlichkeit erreicht, die sich bekannter historischer Porträts, aber auch vieldiskutierter medialer Körperinszenierungen der Virgin Queen bedienten. Die Autorin führt vor, wie der Film jüngste politische Ereignisse und Mentalitäten auf den Herrschaftsbeginn Elizabeths projiziert, um die Richtigkeit von Gefühlswahrnehmungen zu unterstreichen und Formen politischer Herrschaft in den späten 1990er Jahren zu legitimieren. Gleichzeitig stelle der Regisseur Shekhar Kapur geschickte Geschichtspastichen her, um statt ›harter‹ historischer Fakten einen ›weichen‹ Faktor in den Identitätsdiskursen der beginnenden New Labour-Regierungszeit unter Tony Blair zu schaffen. Der Film zeige einen gelungenen Umgang mit politischen Krisen und führe so die eigene kulturelle, aber auch die wirtschaftliche Bedeutung von Selbstrepräsentation vor Augen.

In dem Beitrag *Haben Monster eine Geschichte?* fragt Sonja Kerth (Bremen) nach Spuren von Geschichtsbewusstsein in Monster-Repräsentationen der Gegenwart und der Vormoderne. Während insbesondere im populären Medievalism und seinen unterschiedlichen medialen Repräsentationen Geschichtsdenken oft aufgegeben ist zugunsten von Unterhaltung und spielerischer Auseinandersetzung mit dem Fremden und Gefährlichen, verbindet sich in mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Texten mit Darstellungen von Monstra ein deutliches historisches Bewusstsein. Dieses wird durch verschiedene Entstehungstheorien, die Frage nach Genealogie und raumzeitlicher Herkunft monströser Wesen oder Völker greifbar. Die Bestimmung der Geschichtlichkeit von Monstren erfolgt in der Vormoderne gemäß dem kulturellen Wissen der Zeit, das freilich nur ausnahmsweise bis in

die Gegenwart transportiert wird. Monsterrepräsentationen erscheinen daher heute oft märchenhaft-entproblematisiert oder als fantastische Entwürfe von Fantasy oder Science Fiction. Die Deutungsoffenheit der Monstra und das neutrale Staunen über sie werden meist verengt und vereindeutigt zu Pejorisation und Entmenschlichung; gegenläufige Tendenzen finden sich vereinzelt dort, wo Monstrosität und Behinderung zusammentreffen.

Christoph Auffarth (Much/Bremen) thematisiert in seinem Beitrag ›*Der Islam ist ein Teil von Deutschland*‹. *Identitätsdiskurse in historischen Ausstellungen* die identitätsstiftende Leistungsfähigkeit historischer Stoffe für kulturelle Gemeinschaften und deren Selbstverständnis am Beispiel verschiedener Ausstellungen seit den 1960er Jahren und greift dabei vor allem solche zur mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Geschichte heraus. Neben dem Aspekt Identität, der vor allem hinsichtlich der Exklusion und Inklusion von Rezipient*innen betrachtet wird, nimmt der Autor besonders wissenschaftsinterne Entwicklungen in Folge soziokultureller Aufträge innerhalb der Gesellschaft in den Blick. Gerade am Beispiel des Islams, seiner Geschichte und seiner teilweisen Problematisierung in Deutschland könne die Geschichtswissenschaft wichtige Beiträge zur Deutung von Vergangenheit und Gegenwart leisten und so ihre Relevanz einem breiten Publikum unter Beweis stellen. Die behandelten Ausstellungen umfassen u.a. die Staufer-Ausstellung 1977, verschiedene Ausstellungen über Karl den Großen und die Kreuzzüge, Ausstellungen über die Päpste (2017) und Canossa (2006), aber auch die viel diskutierte Troia-Ausstellung der Jahre 2001/02 und die Wehrmachtausstellungen (1995-99 und 2001-04).

In dem Beitrag *Bauen am nationalen Haus. Architekturrekonstruktionen als Identitätspolitik 1980-2020* setzt Philipp Oswald (Kassel/Berlin) sich mit Rekonstruktionsprojekten in Frankfurt a.M., Berlin und Potsdam auseinander, die – äußerlich streng historisierend – bruchlos an die Zeit vor dem Ersten Weltkrieg und das Kaiserreich anknüpfen, indem sie einen exakten Nachbau des Originalzustandes verfolgen. Oswald vertritt die These, dass diese Projekte durch Ausblendung der deutschen Geschichte zwischen 1918 und 1989 die Bildung eines angemessenen kritischen Geschichtsbewusstseins verhindern und konservative, teilweise sogar rechte Nationalismen bedienen. Anstatt die Relikte vergangener Zeit in ein modernes Bewusstsein zu integrieren und für gesellschaftspolitische Debatten zu nutzen, würden sie mit dem Anspruch auf ›Authentizität‹ und Relevanz für die nationale Identitätsbildung aktualisiert und könnten so von nationalistischen Kräften für sich beansprucht werden, selbst wenn sie auf einen Kontext von Militarismus, Kolonialisierung und Nationalismus verweisen. Rekonstruktionsvorhaben der Nachkriegszeit und damit verbundene offene, transparente und sich dem klassischen Repräsentationswillen verweigernde Aussagen würden gleichzeitig als misslungen diffamiert. Dies zeigt Oswald am Beispiel der Frankfurter Paulskirche, des Reichstags und des Berliner Schlosses sowie der Garnisonkirche in Potsdam.

Am Ende der Arbeit an diesem Band ist es uns eine angenehme Pflicht, all denen zu danken, die bei der Entstehung mitgeholfen haben. Für ihre Hilfe bei Korrekturen, der Einrichtung der Manuskripte und der Beschaffung von Bildrechten und -vorlagen danken wir Fiona Hillmann und Elvira Vogt, für organisatorische Hilfe Katharina Biskup. Wir danken außerdem denjenigen, die uns Abbildungsrechte eingeräumt haben und/oder Vorlagen zur Verfügung stellten: den Architekturbüros Böhm und Kuehn Malvezzi, der Bibliothèque nationale de France, der epd-Bild-Datenbank, der Fördergesellschaft für den Wiederaufbau der Garnisonkirche e.V. und Andreas Hummel, dem Landesarchiv Berlin, Klaus Malorny, der Universitätsbibliothek Basel, Wikimedia Commons (namentlich Jean-Pierre Dalbéra und Thomas Mies) sowie der Wüstenrot Stiftung. Unser Dank gilt außerdem der Staats- und Universitätsbibliothek Bremen, die mit einem großzügigen Zuschuss die Veröffentlichung im Open Access ermöglichte. Dr. Mirjam Galley vom transcript Verlag hat uns in jeder Phase der Arbeit unterstützt – auch ihr sei gedankt, genauso wie den Reihenherausgeber*innen, die den Band für die Reihe »Zeit | Sinn | Kultur« angenommen haben.

Gegenwärtige Vergangenheit

Zum Wandel geschichtlicher Zeitlichkeit im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts

Fernando Esposito

Seit 2008 wird im Deutschen Literaturarchiv in Marbach am Neckar der Nachlass des zwei Jahre zuvor verstorbenen Reinhart Koselleck aufbewahrt.¹ Darunter befinden sich 21 Konvolute *Materialien zum Thema Zeit*, die durch weitere sieben Konvolute *Materialien zum Thema Geschichte und Zeit* ergänzt werden. Das Gros der Mappen besteht aus Kopien, sei es aus der Sekundärliteratur oder aber von Quellenmaterialien. In der Mappe *Materialien zum Thema Zeit 11*, die bedauerlicherweise keine dezidierten Hinweise zum Entstehungszeitpunkt enthält, sind unter anderem Aufsätze Norbert Elias', Jürgen Habermas', Niklas Luhmanns, Helga Nowotnys und Rainer Zolls versammelt. Sie sind allesamt wissenschaftliche Beobachter*innen *der Zeit* und *ihrer Zeit*, Zeit-Zeug*innen, wenn man so will, die mal mehr, mal minder Maßgebliches zur Debatte um Zeit, Zukunft und Geschichtlichkeit beisteuerten, die im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts wiederaufflammte. Doch die Mappe enthält auch älteres Material, so etwa Heideggers Habilitationsvortrag an der Universität Freiburg, *Der Zeitbegriff in der Geschichtswissenschaft*, der erstmals 1916 veröffentlicht wurde. Koselleck hat darin unter anderem folgende Passage angestrichen:

»Den Historiker interessiert nun die im Verlauf der Zeit sich vollziehende Objektivierung des Geistes nicht in ihrer jedesmaligen Vollständigkeit, als wollte er alles, was überhaupt in der Zeit je geschieht, registrieren; ihn interessiert nur – hat man gesagt – das historisch Wirksame. Eduard Meyer, der diese Bestimmung gegeben hat, ergänzt und erläutert sie richtig: »Die Auswahl beruht auf dem historischen

1 Vgl. hierzu: Bahnert, Patrick: »Als wär's ein Buch von mir«, in: F.A.Z. vom 20.05.2009, S. N3, sowie: Dutt, Carsten/Laube, Reinhard (Hg.): *Zwischen Sprache und Geschichte. Zum Werk Reinhart Kosellecks*, Göttingen 2013.

Interesse, welches die Gegenwart an irgendeiner Wirkung, einem Ergebnis der Entwicklung hat [...]«. ²

Den ersten Satz versah Koselleck mit dem Hinweis »Hegel!«. ³ Doch insbesondere die darauf folgende Randnotiz ist hier von Interesse. Da heißt es: »gegenwärtige Vergangenheit wird untersucht, nicht die vergangene Gegenwart, wie dies neuere Versuche heute versuchen«. Dass es Historiker stets mit »gegenwärtiger Vergangenheit« zu tun haben und eben nicht mit »vergangener Gegenwart«, mag wie eine Banalität erscheinen. Doch bereits Kosellecks Nachsatz bezüglich der »neuere[n] Versuche« erinnert daran, dass es keineswegs trivial ist. Die Historiographie thematisiert dasjenige Vergangene, das vom gegenwärtigen Standpunkt aus relevant erscheint und dank überkommener Spuren sichtbar zu werden vermag. Insofern ist dieses Vergangene gar nicht vergangen, sondern gegenwärtig und *präsent*. Historiographie ist das Medium der Auseinandersetzung mit anwesend Abwesendem, wie Achim Landwehr in seiner negativen Geschichtstheorie gezeigt hat: »Selbstverständlich ist die Vergangenheit vergangen – und gegenwärtig. Und genau diese Zwischenstellung einer anwesenden Abwesenheit, einer Absenz in Präsenz, macht ein wesentliches Charakteristikum dessen aus, was wir als das Historische bezeichnen können.« ⁴

Im Folgenden gilt es, einige Entwicklungen zu erläutern, die im Verlauf des letzten Drittels des 20. Jahrhunderts zur Schärfung des Bewusstseins von der »anwesenden Abwesenheit« des Vergangenen, von seiner »Präsenz in absentia« ⁵ geführt haben. Der Beitrag fragt also nach den Kontexten, in denen Kosellecks Einsicht in die »gegenwärtige Vergangenheit« und somit auch ein anderes Verständnis der Geschichte gedeihen konnten. Daher wird, *erstens*, ein cursorischer Überblick über die Themenfelder gegeben, in denen sich ein Unbehagen an der Geschichte und Zweifel an der von ihr verheißenen Zukunft ausbreiteten. Sodann wird, *zweitens*, gezeigt, dass dieses Unbehagen an der Geschichte als eine zweite Krise des Historismus begriffen werden kann, die mit einem fundamentalen Wandel des Verhältnisses zur Zukunft einherging. Der Artikel kehrt, *drittens*, zum Begriff der »gegenwärtigen Vergangenheit« zurück und spürt der Frage nach, inwiefern

2 Heidegger, Martin: »Der Zeitbegriff in der Geschichtswissenschaft«, in: ders., Frühe Schriften. Gesamtausgabe 1, hg. von Friedrich-Wilhelm von Hermann, Frankfurt a.M. 1978, S. 413-433, hier S. 426f.

3 Deutsches Literatur Archiv Marbach, A: Koselleck, Reinhart, Konvolut: Materialien zum Thema »Zeit« 11, Zitat am Seitenrand notiert (dort auch die folgenden Koselleck-Zitate); M. Heidegger: »Der Zeitbegriff«, S. 427.

4 Siehe: Landwehr, Achim: Die anwesende Abwesenheit der Vergangenheit. Essay zur Geschichtstheorie, Frankfurt a.M. 2016, S. 42.

5 Zur »presence in absentia« siehe: Kleinberg, Ethan: Haunting History. For a Deconstructive Approach to the Past, Stanford, CA 2017, S. 54-71, Kapitelüberschrift S. 54.

die anwesende Abwesenheit der Vergangenheit das Geschichtsdenken heute bestimmt.⁶

Das Unbehagen an der Geschichte, oder: Stichworte zur geistigen Situation der Zeit in den 1970er und 1980er Jahren

Vor dem Hintergrund des Zweiten Weltkrieges und der Shoah, Hiroshimas und des Kalten Krieges, aber auch der Dekolonisierung und des Wissens um die stalinistischen Verbrechen breitete sich zunächst unter Intellektuellen ein massives Unbehagen an *der* Geschichte aus. Dieses Unbehagen erfasste, so die diesem Beitrag zugrunde liegende These, ab den 1970er und 1980er Jahren dann auch weitere Teile der westlichen Gesellschaften und lässt sich als eine regelrechte Krise des Geschichtsdenkens verstehen. Zunächst gilt es also, die geistige Situation der Zeit in den 1970er und 1980er Jahren Revue passieren zu lassen und einige Phänomene anzuführen, welche die Rede von einer ›Krise des Geschichtsdenkens‹ berechtigt erscheinen lassen.⁷

Im Zuge des Zerfalls des Währungssystems von Bretton Woods, der Ölkrisen, der Stagflation und des Strukturwandels wurde deutlich, dass die *trente glorieuses* vorüber waren. Auf hohe Wachstumsraten und Vollbeschäftigung folgten Konjunkturunbrüche und die Rückkehr der Arbeitslosigkeit.⁸ Die Verdüsterung der ökonomischen Erwartungshorizonte untergrub den Glauben an *den* Fortschritt und das heißt auch an *die* Geschichte, der zudem durch die wachsenden Zweifel an der Steuerbarkeit interdependenter Ökonomien und der Regierbarkeit hochkomplexer

6 Die diesem Beitrag zugrunde liegenden Thesen basieren auf empirischer Arbeit zu Reinhart Koselleck und der Bundesrepublik Deutschland. Die ›zweite Krise des Historismus‹, die sich dort vollzog, ist allerdings selbstverständlich transnationaler Natur, haben doch ideengeschichtliche Vorgänge nie an den Grenzen der Nationalstaaten Halt gemacht. Mehr oder minder parallele Entwicklungen finden sich im gesamten westeuropäisch-atlantischen Raum und – man denke an die postkoloniale Theorie – auch weit darüber hinaus.

7 Vgl. Habermas, Jürgen (Hg.): Stichworte zur ›Geistigen Situation der Zeit‹, 2 Bde., Frankfurt a.M. 1979. Die analytische Schärfe des Krisenbegriffs hat durch seine Ubiquität erheblich gelitten. Dass hier von Krise die Rede ist, gründet indes in der zeitgenössischen Krisenwahrnehmung. Zum Krisenbegriff siehe: Koselleck, Reinhart: »Krise«, in: Otto Brunner/Werner Conze/ders. (Hg.), *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 3, H-Me, Stuttgart 1982, S. 617-656.

8 Für einen differenzierten Überblick siehe: Berend, Ivan T.: »A Restructured Economy. From the Oil Crisis to the Financial Crisis, 1973-2009«, in: Dan Stone (Hg.), *The Oxford Handbook of Postwar European History*, Oxford 2012, S. 406-422; Plumpe, Werner: »Ölkrise‹ und wirtschaftlicher Strukturwandel. Die bundesdeutsche Wirtschaft im Zeichen von Normalisierung und Globalisierung während der 1970er Jahre«, in: Alexander Gallus/Axel Schildt/Detlef Siegfried (Hg.), *Deutsche Zeitgeschichte – transnational*, Göttingen 2015, S. 101-123.

moderner Gesellschaften ausgehöhlt wurde.⁹ Wachsenden Teilen der Gesellschaft schwante, dass die politökonomischen Akteure ebenso wenig geschichtsmächtig waren wie die Expert*innen allwissend. Zudem geriet die als segensreich geltende Modernisierung in den Verdacht, eine unzumutbare »Kolonialisierung der Lebenswelt«¹⁰ zu sein. Mit der Studentenbewegung, den daraus hervorgehenden K-Gruppen und dem linksalternativen Milieu wurde die Modernekritik, an der es auch in früheren Jahrzehnten nicht gemangelt hatte, lauter.¹¹ Im Kontext der Unterstützung antikononialer Befreiungsbewegungen gerieten Modernisierung und Entwicklung in den Ruch, neue Formen des Imperialismus zu sein. Die Frage nach den Kosten des Fortschritts zu Hause wie in der Ferne wurde drängender. Nicht nur dem linksalternativen Milieu erschien die Moderne nun als Produkt eines repressiven, tendenziell totalitären Staates und seiner megalomanen, umweltzerstörenden Anmaßung, wo es doch stattdessen galt, das menschliche Maß, das Lokale und Kleinräumige zu hegen.¹² Seit dem Erscheinen des Berichts des Club of Rome im Jahr 1972 zu den Grenzen des Wachstums wuchs bekanntlich das Bewusstsein dafür, dass Fortschritt auch Raubbau an der Natur bedeute.¹³ Angesichts von Seveso und Harrisburg, von Waldsterben und Tschernobyl schien es schon damals fragwürdig, ob sich die ökologische Katastrophe überhaupt noch würde verhindern lassen.¹⁴ Außer durch die Zerstörung der Natur fühlten sich die Zeitgenoss*innen auch durch die prinzipiell jederzeit mögliche atomare Apokalypse bedroht, hatte

-
- 9 Siehe: van Laak, Dirk: »Planung, Geschichte und Gegenwart des Vorgriffs auf die Zukunft«, in: *Geschichte und Gesellschaft* 34 (2008), S. 305-326.
- 10 Habermas, Jürgen: *Theorie des kommunikativen Handelns*, Bd. 2. Zur Kritik der funktionalistischen Vernunft, Frankfurt a.M. 1981, S. 293, 522.
- 11 In absoluten Zahlen stellten diese Gruppen zwar weiterhin eine Minderheit dar, doch sie waren stimmmächtig und vermochten es, Themen auf die mediale und politische Agenda zu setzen. Siehe hierzu: Reichardt, Sven: *Authentizität und Gemeinschaft. Linksalternatives Leben in den siebziger und frühen achtziger Jahren*, Berlin 2014, S. 10-14.
- 12 Vgl. Schumacher, Ernst Friedrich: *Small Is Beautiful: A Study of Economics As If People Mattered*, New York 1973 bzw. die deutsche Übersetzung: *Die Rückkehr zum menschlichen Maß. Alternativen für Wirtschaft und Technik*, Reinbek bei Hamburg 1977.
- 13 Meadows, Dennis et al.: *Die Grenzen des Wachstums. Bericht des Club of Rome zur Lage der Menschheit*, übersetzt von Hans-Dieter Heck, Stuttgart 1972.
- 14 Siehe hierzu und zum Folgenden: Mende, Silke: *Nicht rechts, nicht links, sondern vorn. Eine Geschichte der Gründungsgrünen (= Ordnungssysteme, Bd. 33)*, München 2011, S. 289-321, 365-406; dies., »Das »Momo«-Syndrom. Zeitvorstellungen im alternativen Milieu und in den »neuen« Protestbewegungen«, in: Fernando Esposito (Hg.), *Zeitenwandel. Transformationen geschichtlicher Zeitlichkeit nach dem Boom*, Göttingen 2017, S. 153-191, hier S. 169, sowie Schregel, Susanne: »Konjunktur der Angst. »Politik der Subjektivität« und »neue Friedensbewegung«, 1979-1983«, in: Bernd Greiner/Christian Th. Müller/Dierk Walter (Hg.), *Angst im Kalten Krieg*, Hamburg 2009, S. 495-520.

sich doch der Kalte Krieg infolge des NATO-Doppelbeschlusses und der sowjetischen Intervention in Afghanistan wieder verschärft. 1986, kurz nach dem Reaktorunfall von Tschernobyl, hieß es in Ulrich Becks Buch *Risikogesellschaft*, Risiken meinten »eine Zukunft, die es zu verhindern gilt«. ¹⁵ Das Stottern der Wirtschaft wie die schwindende Fähigkeit, erstere und die Gesellschaft insgesamt zu lenken; die wachsenden Zweifel an der Planung sowie an den beteiligten Expert*innen und die Einsicht, dass die »Gestaltung des Zukünftigen« stets unbeabsichtigte Nebenfolgen hervorrief; die Angst vor dem ökologischen wie atomaren Ende – all das untergrub das vorherrschende Bild *der* Geschichte. ¹⁶ Die Vorstellung eines notwendigen, fortschrittlichen Gangs einer universalen Geschichte wurde zunehmend als Illusion entlarvt.

Im »Deutschen Herbst« (1977) kündigte sich außerdem die Agonie des Marxismus und somit auch das Ende eines maßgeblichen historischen Narrativs an. Wer seinen Glauben nicht schon in der Folge des 20. Parteitags der KPdSU (1956), der Niederschlagung des ungarischen Volksaufstands (1956) und des Prager Frühlings (1968), des Erscheinens von Solschenizyns *Archipel Gulag* (1973-76) verloren hatte, wurde nun angesichts des Terrors oder aber der kambodschanischen *killing fields* abtrünnig: »[D]er späte Flirt mit den Roten Khmer«, so Gerd Koenen, wirkte »wie ein Todeskuss« für den Marxismus und sein Geschichtsbild. ¹⁷ Mit den Auguststreiks in Polen 1980 und der Verhängung des Kriegsrechts ein Jahr darauf hauchte der Geküsste dann seinen wohl letzten Atemzug aus. Im Zusammenbruch der Sowjetunion 1989/91 kulminierte schließlich jener Prozess der Delegitimierung der Geschichtsphilosophie und der Entzauberung der Utopien, der spätestens mit dem Zweiten Weltkrieg eingesetzt hatte. 1991 konstatierte Joachim Fest:

»Mit dem Sozialismus ist, nach dem Nationalsozialismus, der andere machtvollere Utopieversuch des Jahrhunderts gescheitert. Was damit endet, ist der mehr als zweihundert Jahre alte Glaube, dass sich die Welt nach einem ausgedachten Bilde von Grund auf ändern lasse. Zersprungen sind all die scharfsinnigen Träume über die Menschheitszukunft, die aus der Welt ein riesiges Schlachthaus gemacht haben.« ¹⁸

Die apokalyptische Verdüsterung der Zukunft und das Schwinden der Utopien gingen mit der Infragestellung des vorherrschenden Verständnisses von Geschichte

-
- 15 Beck, Ulrich: *Risikogesellschaft*. Auf dem Weg in eine andere Moderne, Frankfurt a.M. 1986, S. 44.
- 16 Klages, Helmut: »Planung – Entwicklung – Entscheidung: Wird die Geschichte herstellbar?«, in: *Historische Zeitschrift* 226 (1978), S. 529-546, hier S. 529.
- 17 Koenen, Gerd: *Das rote Jahrzehnt. Unsere kleine deutsche Kulturrevolution 1967-1977*, Köln 2001, S. 465f.
- 18 Fest, Joachim: *Der zerstörte Traum. Vom Ende des utopischen Zeitalters*, 3. Aufl. Berlin 1991, S. 81.

einher und mit der Suche nach einem, so Jacob Taubes, »entmythisierten«, »geschichtlichen Begriff von Geschichte«. ¹⁹ Es ist diese Situation, die zeitgenössisch verstärkt unter dem Begriff des ›Posthistoire‹ gefasst wurde und die sich als eine zweite Krise des Historismus verstehen lässt. Diese Krise ging sowohl mit einer grundsätzlichen Infragestellung des vorherrschenden geschichtsphilosophischen Begriffs der Geschichte einher als auch mit der Suche nach einer anderen Geschichte. Ziel war es, so Hans Ulrich Gumbrecht in Anlehnung an Jacob Taubes im Jahr 1985, »Geschichte anders zu denken, ohne aufzuhören, überhaupt geschichtlich zu denken«. ²⁰ Dieser zweiten Krise des Historismus wie der ihr zugrunde liegenden Transformation der Zukunft gilt im Folgenden die Aufmerksamkeit.

Die zweite Krise des Historismus und die Transformation der Zukunft

Unter Intellektuellen kursierte die Skepsis gegenüber der Geschichtsphilosophie und ihrer Implementierung seitens der Politik, wie bereits erwähnt, schon während der *trente glorieuses*. Denn der Krieg und die Ermordung der europäischen Juden gaben einen ungeheuerlichen Anlass, die »alten Erwartungen« an die Geschichte »an den neuen Erfahrungen« in der Geschichte zu messen und zu hinterfragen. ²¹ Von Kosellecks Schwierigkeiten mit der Geschichtsphilosophie und dem zugrunde liegenden Geschichtsverständnis legt insbesondere seine im Oktober 1953 eingereichte und 1959 veröffentlichte Heidelberger Dissertation *Kritik und Krise* beredtes Zeugnis ab. ²² Aber auch jenseits des Rheins kamen erhebliche Zweifel an der Ordnungsvorstellung Geschichte auf. Relativierte Claude Lévi-Strauss in seiner 1952 im Auftrag der UNESCO verfassten antirassistischen Schrift *Race et Histoire* das westliche Verständnis der Geschichte, so wies er in seinem 1962 erschienenen Buch *La pensée sauvage* auf die Aporien des historischen Bewusstseins hin, dessen »goldene[s] Zeitalter«, so der Anthropologe, »bereits endgültig dahin«

19 Taubes, Jacob: »Zur Konjunktur des Polytheismus«, in: Karl Heinz Bohrer (Hg.), *Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion*, Frankfurt a.M. 1983, S. 457-470, hier S. 464.

20 Gumbrecht, Hans Ulrich: »Posthistoire Now«, in: ders., *Präsenz*, hg. von Jürgen Klein, Berlin 2012, S. 9-25, hier S. 24 (zuerst erschienen 1985).

21 Koselleck, Reinhart: »Erfahrungsraum‹ und ›Erwartungshorizont‹ – zwei historische Kategorien«, in: ders., *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a.M. 1989, S. 349-375, hier S. 374 (zuerst erschienen 1979).

22 Koselleck, Reinhart: *Kritik und Krise. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt*, 13. Aufl. Frankfurt a.M. 2017 (zuerst erschienen 1959; Kosellecks Dissertation ist aus dem Jahr 1954). Zu den »Schwierigkeiten mit der Geschichtsphilosophie« siehe: Marquard, Odo: *Schwierigkeiten mit der Geschichtsphilosophie. Aufsätze*, Frankfurt a.M. 2002 (zuerst erschienen 1973).

sei.²³ Die hegemoniale Position des historistischen Paradigmas wankte jedenfalls, und dem diachronen Denken in den Kategorien des Fortschritts oder des evolutionären Verlaufs gesellte sich gerade im französischen Strukturalismus ein Denken in synchronen Strukturen zur Seite. In einem später berühmt gewordenen Vortrag, den Michel Foucault schon 1967 vor dem *Cercle d'études architecturales* hielt, heißt es:

»Die große Obsession des 19. Jahrhunderts war bekanntlich die Geschichte [...] Unsere Zeit ließe sich dagegen eher als Zeitalter des Raumes begreifen. Wir leben im Zeitalter der Gleichzeitigkeit, des Aneinanderreihens, des Nahen und des Fernen, des Nebeneinander und des Zerstreuten. Die Welt wird heute nicht so sehr als ein großes Lebewesen verstanden, das sich in der Zeit entwickelt, sondern als ein Netz, dessen Stränge sich kreuzen und Punkte verbinden.«²⁴

Ein am Raum orientiertes Denken trat neben jenes, das um die Zeit kreiste.²⁵ Vor allem aber wurden in den Debatten, die in der Folge des Erscheinens von Richard Rortys 1967 veröffentlichter Aufsatzsammlung unter dem Rubrum des *linguistic turn* geführt werden sollten, die Bedingungen historischer Erkenntnis reflektiert und das vorherrschende Verständnis des Verhältnisses von Sprache und Wirklichkeit in Frage gestellt.²⁶ In der nun anbrechenden Zeit nach dem Boom war zwar nur vereinzelt dezidiert von einer Krise des Historismus die Rede, doch von Krise wurde in den Geisteswissenschaften und speziell in der Historiographie allenthalben

-
- 23 Lévi-Strauss, Claude: Das wilde Denken, Frankfurt a.M. 1968, übersetzt von Hans Naumann, S. 293 (frz.: *La pensée sauvage*, Paris 1962).
- 24 Foucault, Michel: »Von anderen Räumen«, in: ders., Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits, Bd. IV, 1980-1988, hg. von Daniel Defert und François Ewald, übersetzt von Michael Bischoff, Frankfurt a.M. 2005, S. 931-942, hier S. 931.
- 25 Dieses »räumliche« Denken sollte nicht nur im Strukturalismus, sondern in dem Ende der 1980er Jahre eingeleiteten *spatial turn* seinen Ausdruck finden, der wiederum maßgeblichen Einfluss auf die Globalgeschichte ausüben sollte. Siehe hierzu etwa: Soja, Edward W.: *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, New Delhi 1997 (zuerst erschienen 1989).
- 26 Der Terminus selbst kommt zuerst in Gustav Bergmanns 1964 publiziertem Buch *Logic and Reality* vor, wurde aber erst im Kontext der Rezeption durch Richard Rorty breiter diskutiert: ders.: *The Linguistic Turn. Recent Essays in Philosophical Method*, Chicago, IL 1967. Zum *linguistic turn* und seinen Auswirkungen in der Geschichtswissenschaft siehe etwa: Sarasin, Philipp: »Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse«, in: ders., *Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse*, Frankfurt a.M. 2003, S. 10-60, hier S. 13-28, sowie Surkis, Judith: »When Was the Linguistic Turn? A Genealogy«, in: *The American Historical Review* 117 (2012), S. 700-722. Surkis macht zu Recht darauf aufmerksam, dass zu viele, zu unterschiedliche Ansätze unter dem Sammelbegriff des *linguistic turn* oder der *French theory* versammelt würden. Wenn gleich dieser Einwand mehr als berechtigt ist, scheint es an dieser Stelle sinnvoll, auf weitere Differenzierung zu verzichten und die Gemeinsamkeiten – die Einsicht in die Zentralität von Sprache wie auch die Skepsis gegenüber dem orthodoxen Verständnis von Geschichte – anstelle der Unterschiede zu betonen.

gesprochen.²⁷ Als Koselleck auf dem Kölner Historikertag des Jahres 1970 das in der Gesellschaft verbreitete Unbehagen an der Geschichte reflektierte, stellte er es dezidiert in den Kontext der Krise des Historismus, die auf den Ersten Weltkrieg gefolgt war und die sich nun, so Koselleck, verschärft habe:

»Es scheint sich nunmehr, nach dem Zweiten Weltkrieg, nicht nur um eine Krise der historischen Weltanschauung, eines sich ins Unendliche reproduzierenden Relativismus zu handeln: offenbar handelt es sich um eine Krise der Historie als eines strengen Forschungszweiges. Unsere Wissenschaft als solche wird in Frage gestellt. Offensichtlich hängt die Krise der Historie von der Krise des Historismus so sehr ab, wie die Geschichtswissenschaft im Historismus gründet.«²⁸

Die zweite Krisenzeit des Geschichtsdenkens ausführlicher in den Blick zu nehmen, die Parallelen und Unterschiede zur ersten Krise des Historismus näher zu erläutern, führte an dieser Stelle zu weit. Bezüglich der ersten fundamentalen Erschütterung der historischen Weltanschauung im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts sei daher auf Otto Gerhard Oexles Arbeiten verwiesen.²⁹ Im Hinblick auf die zweite Krise des historischen Paradigmas, die sich in etwa ab den 1970er Jahren entfaltete, muss es hingegen vorerst genügen zu konstatieren, dass es sich um einen Reflex auf die oben geschilderten Entwicklungen und Debatten handelte: Die Erwartungen, welche die Geschichten – die aufklärerischen, die marxistischen wie liberalen modernisierungstheoretischen Metanarrative des Fortschritts – geschürt hatten, waren durch die reale Geschichte grundsätzlich enttäuscht worden. Die »menschliche Geschichte [...] als allgemeine Geschichte der Emanzipation« war, wie Jean-François Lyotard Mitte der 1980er Jahre feststellte, schlichtweg »nicht mehr glaubwürdig«.³⁰ »Jede der großen Emanzipationserzählungen«, so fuhr Lyotard fort, sei »in den letzten fünfzig Jahren sozusagen in ihrem Prinzip verstümmelt worden.«

Wenngleich die Krisenwahrnehmung in den Geisteswissenschaften vornehmlich in dieser fundamentalen Enttäuschung gründete, so war sie zugleich auch das

27 Vgl. hierzu etwa: Weingart, Peter et al.: Die sog. Geisteswissenschaften. Außenansichten. Die Entwicklung der Geisteswissenschaften in der BRD, 1954-1987, Frankfurt a.M. 1991.

28 Koselleck, Reinhart: »Wozu noch Historie?«, in: Historische Zeitschrift 212 (1971), S. 1-18, hier S. 1.

29 Oexle, Otto Gerhard: »Krise des Historismus – Krise der Wirklichkeit. Eine Problemgeschichte der Moderne«, in: ders. (Hg.), Krise des Historismus – Krise der Wirklichkeit. Wissenschaft, Kunst und Literatur 1880-1932, Göttingen 2007, S. 11-116, sowie ders.: Geschichtswissenschaft im Zeichen des Historismus. Studien zu Problemgeschichten der Moderne (= Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft, Bd. 116), Göttingen 1996.

30 Lyotard, Jean-François: »Sendschreiben zu einer Universalgeschichte«, in: ders., Postmoderne für Kinder. Briefe aus den Jahren 1982-1985, 3. Aufl. Wien 2009, S. 39-56, hier S. 43. Ebd., S. 45 auch das folgende Zitat.

Produkt systemimmanenter Veränderungsprozesse: Die Bildungsreform und der Hochschulausbau der 1960er Jahre hatten die (bundesrepublikanische) Universitätslandschaft verwandelt, und durch die »Versozialwissenschaftlichung« zahlreicher Disziplinen drohte der althergebrachte hermeneutische Geist aus den Geisteswissenschaften ausgetrieben zu werden.³¹ Im Kern handelt es sich bei dieser zweiten Krise des Historismus jedenfalls um einen Abschied von der Geschichtsphilosophie sowie um einen selbstreflexiven Schub: Das Geschichtsdenken selbst wurde historisiert und als ein Produkt einer spezifischen historischen Situation – der Aufklärung, der Neuzeit, der Moderne – begriffen.³² Die Geschichte selbst war historisch geworden und ging somit auch ihres universellen und metahistorischen Status verlustig. Es lohnt, diese Krise der Geschichte zumindest im Hinblick auf die mit ihr einhergehende Transformation des Verhältnisses zur Zukunft, die oben bereits angeklungen ist, etwas näher zu fassen zu bekommen.

Wurde die Zukunft in den Jahren des Booms von weiten Teilen der westlichen Gesellschaften noch als ein »offener Horizont von Möglichkeiten« begriffen, so galt sie in den 1970er und 1980er Jahren als Dimension, »die sich zunehmend allen Prognosen« verschloss und die als »Bedrohung« auf die Zeitgenossen zuzukommen schien.³³ Die Zuversicht, die den Wiederaufbau Europas aus den Trümmern des Zweiten Weltkriegs, das Wirtschaftswunder, den Aufbruch in die Konsummoderne, ja die Modernisierung begleitet hatte, hatte einer Fünf-vor-Zwölf-Stimmung Platz gemacht.³⁴ So zeichnete Renate Köcher in der Nachschau des Jahres 1993 im

31 Vgl. hierzu: Eckel, Jan: Geist der Zeit. Deutsche Geisteswissenschaften seit 1870, Göttingen 2008, S. 112-132, hier S. 122. Zur »Austreibung des Geistes« siehe: Kittler, Friedrich A. (Hg.): Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften. Programme des Poststrukturalismus, Paderborn u.a. 1980.

32 Siehe hierzu nicht zuletzt: Koselleck, Reinhart et al.: »Geschichte, Historie«, in: Otto Brunner/Werner Conze/ders. (Hg.), Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland, Bd. 2, E-G, Stuttgart 1975, S. 593-717, sowie: R. Koselleck: »Wozu noch Historie?«, S. 5f. Dort heißt es: »Denn die Geschichte, von der wir hier so selbstverständlich sprechen, ist ein ganz spezifisches Produkt der Neuzeit. Ja, man kann sagen, die Neuzeit beginnt erst, seitdem die Geschichte als solche entdeckt wurde.«

33 Gumbrecht, Hans Ulrich: Unsere breite Gegenwart, Berlin 2010, alle Zitate S. 16. Siehe hierzu auch: Henne, Steffen: »Das Ende der Welt als Beginn einer neuen Zeit: Zur Formierung der temporalen Ordnung unserer Gegenwart in den 1980er Jahren«, in: Ariane Leendertz/Wencke Meteling (Hg.), Die neue Wirklichkeit. Semantische Neuvermessungen und Politik seit den 1970er-Jahren, Frankfurt a.M. 2016, S. 155-188.

34 Siehe hierzu und zum Folgenden: Hölscher, Lucian: Die Entdeckung der Zukunft, 2. Aufl. Göttingen 2016, S. 289-315; Radkau, Joachim: Geschichte der Zukunft. Prognosen, Visionen, Irrungen in Deutschland von 1945 bis heute, München 2017, insbes. S. 317-349, sowie: Jarausch, Konrad H. (Hg.): Das Ende der Zuversicht? Die siebziger Jahre als Geschichte, Göttingen 2008; Tony Judt: Postwar. A History of Europe since 1945, New York 2006, S. 453-483. Dass das Fortschrittskonzept sektoral, also im Sinne etwa technischen oder medizinischen Fortschritts, weiterhin gedieh, steht hierzu nur bedingt im Widerspruch. Siehe hierzu etwa: Graf, Rüdiger:

Allensbacher Jahrbuch für Demoskopie folgendes Bild des Umschwungs, der sich in den 1970er Jahren vollzogen hatte:

»Die Aufbruchsstimmung der späten sechziger Jahre mündete in Ernüchterung. Die Phase der Utopien und Hoffnungen auf eine neue Zeit führte in den siebziger Jahren zu einer tiefen Enttäuschung; das Vertrauen in die Zukunft verfiel, besonders in der jungen Generation, und damit auch das Vertrauen in die Bewältigung politischer und ökonomischer Probleme. Der wachsende Pessimismus und die zunehmende Beunruhigung der Bevölkerung in den siebziger Jahren ließen frühzeitig das Bedürfnis nach erneuter Veränderung erkennen.«³⁵

Selbstverständlich sind die in einer Gesellschaft vorherrschenden Zukunftsvorstellungen vielfältig und angesichts der Tatsache, dass sich auch in diesen Jahrzehnten Menschen verliebten, Familien gegründet, Karrieren begonnen, Reichtümer angehäuften und auch wissenschaftlich-technologische Durchbrüche keineswegs ausblieben, wäre es unangemessen, ein ausschließlich düsteres Bild zu zeichnen. Ohnehin ist es, wie Joachim Radkau angemahnt hat, wenig sinnvoll, »die [...] Zukunftserwartungen dekadenweise gleichzuschalten«.³⁶ Gleichwohl lässt sich im Hinblick auf die in den 1970er und 1980er Jahren erwartete kollektive, geschichtliche Zukunft durchaus eine negative Tendenz ausmachen. So bemerkte der Soziologe Sighard Neckel im Jahr 1988:

»Wer heute noch von ›Zukunft‹ redet, erntet schnell gleichgültiges Achselzucken. Die Älteren sind froh über die Jahre, die sie haben, die mittlere Generation hat die Hoffnung auf die Zukunft längst abgeschrieben, und von den Jüngeren glaubt sowieso keiner mehr daran. ›Zukunft‹, in den westlichen Demokratien der Nachkriegszeit noch überwiegend mit optimistischen Prädikaten belegt, ist heute im gängigen Alltagsbewusstsein schlechterdings so unmittelbar mit ›Katastrophe‹ assoziiert, dass man eigentlich gleich von dieser sprechen könnte, wenn jene gemeint ist.«³⁷

»Totgesagt und nicht gestorben. Die Persistenz des Fortschritts im 20. und 21. Jahrhundert«, in: *Traverse* 22 (2016), S. 91-102.

35 Köcher, Renate: »40 Jahre Bundesrepublik: Der lange Weg. Demoskopie als Geschichtsquelle«, in: *Allensbacher Jahrbuch der Demoskopie 1984-1992*, Bd. 9, hg. von Elisabeth Noelle-Neumann/ders., München 1993, S. 400-410, hier S. 405. 1989 hielt Renate Köcher hingegen den Zukunftsoptimismus der Bevölkerung erneut für groß. Vgl. J. Radkau: *Geschichte der Zukunft*, S. 318.

36 J. Radkau: *Geschichte der Zukunft*, S. 317.

37 Neckel, Sighard: »Entzauberung der Zukunft. Zur Geschichte und Theorie sozialer Zeitperspektiven«, in: Rainer Zoll (Hg.), *Zerstörung und Wiederaneignung von Zeit*, Frankfurt a.M. 1988, S. 464-486, hier S. 464.

Wie schon nach dem Ersten Weltkrieg war der Fortschritt in Verruf geraten. Denn das Ziel einer Emanzipation der Menschheit, das in den Metanarrativen verkündet worden war, schien erneut illusionär. Begleitet wurde diese Desillusionierung von einer grundlegenden Orientierungslosigkeit beziehungsweise einer »neuen Unübersichtlichkeit«, wie es bei Jürgen Habermas 1985 hieß.³⁸ Selbst der bis an sein Lebensende überzeugte Marxist Eric Hobsbawm konstatierte im Jahr 1978:

»Once upon a time, say from the middle of the nineteenth century to the middle of the twentieth, the movements of the left [...] like everybody else who believed in progress, knew just where they wanted to go and just what, with the help of history, strategy, and effort, they ought or needed to do to get there. Now they no longer do. In this respect they do not, of course, stand alone. Capitalists are just as much at a loss as socialists to understand their future, and just as puzzled by the failure of their theorists and prophets.«³⁹

Weder der Zusammenbruch des Ostblocks 1989/91 mit der Auflösung der bipolaren Ordnung der Welt noch die Globalisierung haben an der in den 1970er Jahren einsetzenden Orientierungslosigkeit und Unübersichtlichkeit etwas geändert – im Gegenteil.⁴⁰ Nahezu vier Jahrzehnte nach Hobsbawm bemerkte Zygmunt Bauman, dass die Zukunft »vor allem als Projektionsfläche für unsere vielfältigen Ängste, Sorgen und Befürchtungen« benutzt würde.⁴¹ In Anbetracht der an positiven Zukunftsvisionen armen, vermeintlich alternativlosen Politik der vergangenen Jahre scheint es, als sei den heutigen Europäer*innen jener »Möglichkeitssinn« abhanden gekommen, von dem Robert Musil gleich zu Beginn seines Jahrhundertromans *Der Mann ohne Eigenschaften* spricht.⁴² Unsere Zukunftsvorstellungen schwanken zwischen einer Wiederholung des gegenwärtigen rasenden Stillstands

38 Habermas, Jürgen: »Die Neue Unübersichtlichkeit. Die Krise des Wohlfahrtsstaates und die Erschöpfung utopischer Energien«, in: Merkur 39/431 (1985), S. 1-14.

39 Hobsbawm, Eric]: »Should the Poor Organize?«, in: The New York Review of Books 25 (1978), S. 44-49, hier S. 44.

40 Zur Globalisierung als Chiffre der Zeit seit den 1990er Jahren siehe: Eckel, Jan: »Alles hängt mit allem zusammen.« Zur Historisierung des Globalisierungsdiskurses der 1990er und 2000er Jahre«, in: Historische Zeitschrift 307 (2018), S. 42-78.

41 Bauman, Zygmunt: »Symptome auf der Suche nach ihrem Namen und Ursprung«, in: Heinrich Geiselberger (Hg.), Die große Regression. Eine internationale Debatte über die geistige Situation der Zeit, Berlin 2017, S. 37-56, hier S. 39. Der Aufsatz erschien wenige Monate nach Baumans Tod.

42 Musil, Robert: Der Mann ohne Eigenschaften. Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Bd. 1, hg. von Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg 1978, S. 16 (zuerst erschienen 1930.) Dort heißt es zum Möglichkeitssinn: »Wer ihn besitzt, sagt beispielsweise nicht: Hier ist dies oder das geschehen, wird geschehen, muss geschehen; sondern er erfindet: Hier könnte, sollte oder müsste geschehen; und wenn man ihm von irgendetwas erklärt, dass es so sei, wie es sei, dann denkt er: Nun, es könnte wahrscheinlich auch anders sein. So ließe sich der Möglich-

und der Realisierung von Dystopien, die jenen der 1970er und 1980er Jahre in vielerlei Hinsicht gleichen: Es handelt sich eben um eine gegenwärtige Vergangenheit, deren Präsenz dadurch gesteigert wird, dass wir es kaum noch vermögen, uns eine bessere zukünftige Gegenwart auszumalen.⁴³ Nicht ohne Zynismus bemerkte Fredric Jameson im Jahr 2003: »Someone once said that it is easier to imagine the end of the world than to imagine the end of capitalism. We can now revise that and witness the attempt to imagine capitalism by way of imagining the end of the world.«⁴⁴ Dass die Zukunft nur wenig Gutes bereit zu halten scheint, prägt jedenfalls auch das Geschichtsdenken heute. Dieses ist, wie François Hartog ebenfalls im Jahr 2003 feststellte, präsentistischer Natur, insofern die Sicht auf das Vergangene eben nicht mehr aus einem Zukunftshorizont heraus generiert wird.⁴⁵ Künftige Forschung wird zu eruieren haben, wie die apokalyptischen Szenarien der 1970er und 1980er Jahre in Verbund mit einer ehemals ›linken‹ Kritik etwa am realexistierenden Sozialismus oder an den Folgen der Modernisierung den Möglichkeitssinn westeuropäischer Gesellschaften untergruben, oder inwiefern diese Entwicklung jener zu Recht vielgescholtenen Wirklichkeit den Boden bereitete, der meist das unscharfe Prädikat ›neoliberal‹ beigegeben wird.⁴⁶ Es wird zu fragen sein, welche Akteure und Kräfte das von der poststrukturalistischen Kritik hinterlassene Sinn- und Zukunftsvakuum wie auch unsere Zukunftsangst zu ihren Gunsten zu nutzen wussten.⁴⁷ Die zweite Krise des Historismus ging indes nicht allein mit einer Transformation der Zukunft, sondern auch mit einem Wandel des Vergangenheitsverständnisses einher, den es abschließend in den Blick zu nehmen gilt.

keitssinn geradezu als die Fähigkeit definieren, alles, was ebensogut sein könnte, zu denken und das, was ist, nicht wichtiger zu nehmen als das, was nicht ist.«

- 43 Zum rasenden Stillstand siehe: Virilio, Paul: *Rasender Stillstand. Essay*, übersetzt von Bernd Wilczek, 4. Aufl. Frankfurt a.M. 2008 (frz.: *L'inertie polaire*, Paris 1990).
- 44 Jameson, Fredric: »Future City«, in: *New Left Review* 21 (2003), S. 65-79, hier S. 76.
- 45 Hartog, François: *Regimes of Historicity. Presentism and Experiences of Time*, New York 2015 (frz.: *Régimes d'historicité*, Paris 2003).
- 46 Siehe hierzu etwa: Daniel Zamora/Michael C. Behrent (Hg.): *Foucault and Neoliberalism*, Malden, MA 2016.
- 47 Vgl. hierzu etwa: Bourdieu, Pierre: *Meditationen. Zur Kritik der scholastischen Vernunft*, übersetzt von Achim Russer, Frankfurt a.M. 2001, S. 283-287 (frz.: *Méditations pascaliennes*, Paris 1997), sowie ders.: »Prekarität ist überall«, in: ders., *Gegenfeuer. Wortmeldungen im Dienste des Widerstands gegen die neoliberale Invasion*, Konstanz 1998, S. 96-102, hier S. 100f. Dort heißt es: »Prekarität ist Teil einer neuartigen Herrschaftsform, die auf der Erreichung einer zum allgemeinen Dauerzustand gewordenen Unsicherheit fußt und das Ziel hat, die Arbeitnehmer zur Unterwerfung, zur Hinnahme ihrer Ausbeutung zu zwingen.« Ders. Prekarität und die daraus resultierenden Unterwerfungsmechanismen betreffen die unqualifizierten wie qualifizierten Arbeitnehmer in den Industrie- und Dienstleistungssektoren der Wirtschaft, aber eben auch die Intellektuellen, deren ›Produktion‹ gleichfalls davon bestimmt wird.

Damit kehrt der Beitrag auch zu jener gegenwärtigen Vergangenheit zurück, die am Anfang dieser Ausführungen stand.

Die gegenwärtige Vergangenheit und das Geschichtsdenken heute

Im Hinblick auf den Wandel des Verhältnisses zur Vergangenheit in der Zeit nach dem Boom gilt es, auf zwei verwandte und analytisch dennoch zu trennende Phänomene aufmerksam zu machen. Die erste Transformation lässt sich als ein Bewusstseinswandel von der Ontologie zur »Hantologie« der Vergangenheit,⁴⁸ die zweite Transformation hingegen als Präsenz der Vergangenheit fassen. In seinem 1988 erstmals veröffentlichten Aufsatz *Stetigkeit und Wandel aller Zeitgeschichten* machte Koselleck mit Hilfe Augustins darauf aufmerksam, dass »[a]lle Zeit [...] Gegenwart in einem ausgezeichneten Sinne« sei.⁴⁹ Weiter heißt es:

»Denn Zukunft ist noch nicht und Vergangenheit nicht mehr. Zukunft gibt es nur als gegenwärtige Zukunft, Vergangenheit nur als gegenwärtige Vergangenheit. Die drei Zeitdimensionen bündeln sich in der Gegenwartigkeit des menschlichen Daseins [...] Das sogenannte Sein von Zukunft oder Vergangenheit ist also ihre Gegenwart, in der sie präsent, vergegenwärtigt sind.«⁵⁰

Die Vergangenheit ist weder als eine klar abgegrenzte geologisch-archäologische Sedimentschicht beziehungsweise als Ort zu verstehen, an dem das einstmalige Geschehene weilt, noch als ein »fremdes Land«.⁵¹ Vergangenheit ist vielmehr etwas, das im permanenten Austauschprozess mit der Gegenwart begriffen ist. Sie ist ein andersgearteter Existenzmodus, in dem ein gegenwärtig Abwesendes, beziehungsweise lediglich vermittelt einer Spur Anwesendes als Präzentes gedacht und damit nicht zuletzt vor dem Vergehen, vor der Nichtexistenz bewahrt wird. Folgt man Koselleck, so wird jedenfalls deutlich, dass die Vergangenheit gar nicht *vergangen* ist, ja im strikten Sinne gar nicht vergangen sein kann, denn ihr wird nicht zuletzt

48 Zum Begriff vgl. Anm. 56f.

49 Koselleck, Reinhart: »Stetigkeit und Wandel aller Zeitgeschichten. Begriffsgeschichtliche Anmerkungen«, in: ders., *Zeitschichten. Studien zur Historik*, Frankfurt a.M. 2003, S. 246-264, hier S. 247f.

50 Ebd. Vgl. dazu auch: Luhmann, Niklas: »Weltzeit und Systemgeschichte. Über Beziehungen zwischen Zeithorizonten und sozialen Strukturen gesellschaftlicher Systeme«, in: ders., *Soziologische Aufklärung 2. Aufsätze zur Theorie der Gesellschaft*, Opladen 1991, S. 103-133, hier S. 114 (zuerst erschienen 1973).

51 Vgl. hierzu: Lowenthal, David: *The Past is a Foreign Country*, Cambridge 2011 (zuerst erschienen 1985).

in der Historiographie ein Nachleben verliehen.⁵² Dieses andere Verständnis der Vergangenheit ist im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts immer häufiger bei geschichtstheoretischen Denkern anzutreffen, findet sich aber auch schon in Hans-Georg Gadamer – einem der »Quellströme« des Kosellecks'schen Geschichtsdenkens⁵³ – Konzept der »Horizontverschmelzung«.⁵⁴ Eine Kritik am vorherrschenden Verständnis von Vergangenheit findet sich aber auch bei Paul Ricoeur, der darauf aufmerksam macht, dass die Rede von *der* Vergangenheit auf einer sprachlichen Fehlleistung oder Täuschung beruhe. In seinem Aufsatz *Das Rätsel der Vergangenheit*, der auf einen Vortrag aus dem Jahr 1997 zurückgeht, heißt es: »Wittgenstein würde sagen, dass man das Wort ›vergangen‹ aufgrund eines Grammatik-Fehlers substantiviert hat, insbesondere dadurch, dass man es als einen Ort behandelt, an dem sich die erlebten Erfahrungen, sind sie erst einmal vergangen, absetzen«.⁵⁵

Besonders deutlich lässt sich der Wandel des Vergangenheitsverständnisses in Jacques Derridas 1993 erschienenem Buch *Marx' Gespenster* nachvollziehen, dem auch der Neologismus »Hantologie«⁵⁶ entstammt. Vergangenes weist, laut Derrida, »gespenstische« Eigenschaften auf, es folge einer »Logik der Heimsuchung«, habe den Charakter der Latenz.⁵⁷ Das heißt, es ist präsent und doch verborgen, da und nicht da zugleich. Daher werde man dem seltsamen Zwitter Vergangenheit auch eher mit einer Hantologie denn mit einer Ontologie gerecht, denn es handle sich um ein »Anwesende[s] ohne Anwesenheit«, um das »Da-Sein eines Abwesenden oder eines Entschwundenen«.⁵⁸ In diesem Sinne spricht Eelco Runia davon,

52 Zu Aby Warburgs Konzept des Nachlebens als alternativem Verständnis geschichtlicher Zeit siehe: Didi-Huberman, Georges: *Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit*, übersetzt von Michael Bischoff, Frankfurt a.M. 2019 (frz.: *L'image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris 2002).

53 Zu den »Quellströmen« siehe: Dipper, Christof/Koselleck, Reinhart: »Begriffsgeschichte, Sozialgeschichte, begriffene Geschichte. Reinhart Koselleck im Gespräch mit Christof Dipper«, in: *Neue Politische Literatur* 43 (1998), S. 187-205, hier S. 187.

54 Zur »Horizontverschmelzung« siehe: Gadamer, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen 1990, hier S. 307-312 (zuerst erschienen 1960).

55 Ricoeur, Paul: »Das Rätsel der Vergangenheit«, in: ders., *Das Rätsel der Vergangenheit. Erinnern – Vergessen – Verzeihen*, 4. Aufl. Göttingen 2004, S. 19-67, hier S. 21.

56 Derrida, Jacques: *Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale*, übersetzt von Susanne Lüdemann, Frankfurt a.M. 1995, S. 27.

57 Ebd. macht die Übersetzerin darauf aufmerksam, dass Hantologie, die »Lehre der Heimsuchung«, vom französischen *hanter*, sprich von heimsuchen, spuken, abgeleitet wird. Auf Französisch sowie auf Englisch funktioniert die Assonanz zwischen *hantologie* und *ontologie* oder *hauntology* und *ontology* wesentlich besser als im Deutschen. Vgl. dazu: E. Kleinberg: *Haunting History*, S. 134-149.

58 J. Derrida: *Marx' Gespenster*, S. 22.

dass die historische Realität wie ein blinder Passagier auf dem Dampfer der Geschichtsschreibung mitfahre.⁵⁹ Folgt man wiederum Ethan Kleinberg, der sich in seinem 2017 erschienenen Buch *Haunting History* ausführlich mit Derrida auseinandersetzt, hielten »conventional historians« am ontologischen Realismus fest und seien darum bemüht, die gespenstische Vergangenheit zu zähmen, um ihr ihren Schrecken zu nehmen.⁶⁰ Daher würden sie versuchen, so Kleinberg mit Derrida, »Überreste zu ontologisieren, sie gegenwärtig zu machen [...], die sterbliche Hülle zu identifizieren und die Toten zu lokalisieren«. ⁶¹ Es handle sich um den verzweifeltsten Versuch, das »Gespenstische« aus den Überresten der Vergangenheit zu vertreiben, »by assigning them to a specific location in space and time that is, in principle, observable and, as such, fixed and immutable. No ghosts here. [...] No hauntology or latent ontology.«⁶²

Man sollte diese für zahlreiche Historiker*innen wohl eher befremdliche Rede von einer »hantologischen« Präsenz der Vergangenheit nicht vorschnell als das Hirngespinnst einiger weniger abgehobener Philosoph*innen abtun. Denn deren erkenntnis- und geschichtstheoretische Abhandlungen spiegelten eine weite Teile der Gesellschaft tangierende konkrete Gegenwart der Vergangenheit wider: die allmählich wachsende Präsenz der nationalsozialistischen Verbrechen im öffentlichen Bewusstsein. So hieß es nach der Ausstrahlung der Fernsehserie *Holocaust* in den Dritten Programmen des deutschen Fernsehens im Jahr 1979 in *Der Spiegel* etwa: »Die Vergangenheit kommt zurück.«⁶³ In seinem unsäglichen Artikel aus dem Juni 1986, der den Historikerstreit auslösen sollte, sprach Ernst Nolte wiederum von einer »Vergangenheit, die nicht vergehen will«. ⁶⁴ Wenngleich hier der Wunsch, dass die verbrecherische nationalsozialistische Vergangenheit vergehen möge, der Vater des Gedankens war, so war dessen ungeachtet die Beobachtung durchaus zutreffend, dass »normalerweise jede Vergangenheit vergeht und dass es sich bei diesem Nicht-Vergehen um etwas ganz Exzeptionelles handelt«. Als Charles S. Maier

59 Eelco Runia: *Moved by the Past. Discontinuity and Historical Mutation*, New York 2014, S. 81.

60 Vgl. E. Kleinberg: *Haunting History*, S. 1, 137.

61 J. Derrida: *Marx' Gespenster*, S. 26 (Herv. i.O.).

62 So E. Kleinberg (wieder mit J. Derrida): *Haunting History*, S. 137, zum Folgenden auch S. 138.

63 Siehe: o.A.: *Holocaust*: »Die Vergangenheit kommt zurück«, in: *Der Spiegel* vom 29.01.1979, S. 17-28. Zur Wirkung der Ausstrahlung der Serie siehe: Bösch, Frank: »Film, NS-Vergangenheit und Geschichtswissenschaft. Von »Holocaust« zu »Der Untergang««, in: *Vierteljahresshefte für Zeitgeschichte* 55 (2007), S. 1-32, sowie ders.: *Zeitenwende 1979. Als die Welt von heute begann*, München 2019, S. 363-395.

64 Nolte, Ernst: »Vergangenheit, die nicht vergehen will. Eine Rede, die geschrieben, aber nicht gehalten werden konnte«, in: Rudolf Augstein (Hg.), »Historikerstreit«. *Die Dokumentation der Kontroverse um die Einzigartigkeit der nationalsozialistischen Judenvernichtung*, 9. Aufl. München 1995, S. 39-47), hier wie auch das folgende Zitat S. 39. Der Beitrag erschien zuerst 1986.

kurz darauf dem Historikerstreit sowie der deutschen Geschichtspolitik ein Buch widmete, sprach er von »unmasterable past«.⁶⁵ Da es sich bei dem von den Deutschen initiierten und ausgeführten Massenmord an den europäischen Juden um eine Vergangenheit handle, die schlicht nicht bewältigt werde könne, sei es auch nicht möglich, diese Vergangenheit zu überwinden. Die deutsche Übersetzung des Maier'schen Buches, die 1992 erschien, trug daher zu Recht den Titel *Die Gegenwart der Vergangenheit*.⁶⁶ Die nationalsozialistischen Verbrechen, aber nicht nur diese, führten zu einem Bruch mit dem Brechen mit der Vergangenheit, das die moderne Zeitlichkeit charakterisiert hatte. Wie Lyotard in seinen *Notizen über die Bedeutung von ›post‹* aus dem Jahr 1985 feststellte, korrelierte der

»Gedanke der Moderne selbst [...] eng mit dem Prinzip, dass es möglich und notwendig ist, mit der Tradition zu brechen und eine völlig neue Lebens- und Denkweise einzuführen. Heute haben wir den Verdacht, dieser ›Bruch‹ sei eher eine Möglichkeit, die Vergangenheit zu vergessen und zu unterdrücken, das heißt sie zu wiederholen, als sie zu überwinden.«⁶⁷

Die Ablösung der Vergangenheit durch neue Gegenwarten, welche die Moderne geradezu definierte, blieb angesichts des nationalsozialistischen Zivilisationsbruchs aus. Denn, so fragte Lyotard, welche Art von Denken sollte denn überhaupt imstande sein, »Auschwitz‹ zu ›annulieren‹, im Sinne des deutschen aufheben, indem man dieses Ereignis in einen allgemeinen, empirischen, sogar spekulativen, auf die universelle Emanzipation gerichteten Prozess einordnet?«⁶⁸

Eine gründliche Behandlung dieser für die Zeitgenoss*innen befremdlichen Gegenwart der Vergangenheit hätte an sich bei Pierre Nora und dem Aufkommen des Erinnerungskonzepts anzusetzen.⁶⁹ Doch Claude Lanzmanns Film SHOAH (F 1985, R.: Claude Lanzmann), der ein Jahr nach dem Erscheinen des ersten Bandes von Noras *Lieux de memoire* im April 1985 in Paris erstmals gezeigt wurde,

65 Maier, Charles S.: *The Unmasterable Past. History, Holocaust, and German National Identity*, Cambridge, MA 1988.

66 Maier, Charles S.: *Die Gegenwart der Vergangenheit. Geschichte und die nationale Identität der Deutschen*, übersetzt von Udo Rennert, Frankfurt a.M. 1992.

67 Lyotard, Jean-François: »Notizen über die Bedeutung von ›post‹«, in: ders., *Postmoderne für Kinder*, S. 103-109, hier S. 104f.

68 Ebd., S. 106f.

69 Zum Erinnerungsdiskurs und der Präsenz der Vergangenheit siehe etwa: Hutton, Patrick H.: *The Memory Phenomenon in Contemporary Historical Writing. How the Interest in Memory has Influenced Our Understanding of History*, New York 2016, sowie Lorenz, Chris: »Unstuck in time. Or: The Sudden Presence of the Past«, in: Karin Tilmans/Frank van Vree/Jay M. Winter (Hg.), *Performing the Past. Memory, History, and Identity in Modern Europe*, Amsterdam 2010, S. 67-102.

führt die unheimliche Präsenz der Vergangenheit, mit der sich die Zeitgenoss*innen konfrontiert sahen, viel deutlicher vor Augen. Denn der Film verlieh dieser gespenstischen Gegenwart dezidiert Ausdruck und Form. Das geschah zum einen dadurch, dass SHOAH noch lebende Täter*innen, vor allem aber Opfer, ausführlich zur Sprache kommen ließ. In den Interviews wird sichtbar, wie die Gegenwart dieser mörderischen Vergangenheit, die Opfer bedrängt und teils zu überwältigen droht. Es zeigt sich, dass traumatische Vergangenheit, zumindest im Zustand der Latenz, stets präsent ist, aber auch jederzeit in ihrer ganzen Grauenhaftigkeit wieder hervorzubrechen vermag. In einem Interview mit dem US-amerikanischen Radiomoderator und Pionier der Oral History, Studs Terkel, aus dem Januar 1986 sprach Lanzmann davon, dass der Film die Distanz zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart komplett zerstöre. Weiter heißt es:

»And the people who are in the film in order to remember had to pay the highest price. This means to relive, you know, and that is the reason why, when they talk they always shift, even in their syntax, from the past to the present. They start a sentence saying it was and suddenly they stop and they say it is. Very, very painful you know. The whole film is like this. And the film has to be seen, as I did it, in one way, in a kind of hallucinatory way. Because for me, when I was doing it, the distance between the past and the present was completely abolished.«⁷⁰

Lanzmann verlieh der gegenwärtigen Vergangenheit zum anderen aber auch dadurch Ausdruck und Form, dass er gänzlich auf Archiv- und Propagandabilder verzichtete und die Schauplätze des Menschheitsverbrechens durch die Kameralinse der Gegenwart zeigte. An den Orten zeugte zuweilen kaum noch etwas davon, welche Gräueltaten dort 40 Jahre zuvor begangen worden waren. Dessen ungeachtet veranschaulicht der Film das anwesende Abwesende und verdeutlicht damit auch, wie es in Lanzmanns Memoiren heißt, dass »die Zeit nie aufgehört habe, *nicht zu vergehen*«. ⁷¹

Lanzmanns SHOAH führt jene Erfahrung der Präsenz der Vergangenheit eindrücklich vor Augen, die in den Jahren nach dem Boom zu einer Reflexion des Vergangenheitsverständnisses führte. ⁷² An dieser Stelle kann es nur bei diesen vorläufigen Andeutungen bleiben, denn das Geflecht an Entwicklungen ist zu komplex,

70 Lanzmann, Claude/Terkel, Studs: »Interview with Claude Lanzmann (09.01.1986)«, in: Studs Terkel Radio Archive, URL: [Discussingthedocumentaryfilm.com/shoah,withthedirectorClaudeLanzmann|TheWFMTStudsTerkelRadioArchive|ALivingCelebration](https://discussingthedocumentaryfilm.com/shoah-with-the-director-claude-lanzmann/) (letzter Zugriff: 23.12.2021).

71 Lanzmann, Claude: *Der patagonische Hase. Erinnerungen*, übersetzt von Barbara Heberschärer, Reinbek bei Hamburg 2010, S. 665 (Herv. i.O.).

72 Art Spiegelmans Graphic Novel *Maus*, deren erster Band 1986 erschien, ließe sich gleichfalls als Beispiel heranziehen. Hier wird sichtbar, dass die traumatischen Erlebnisse der Eltern Spiegelmans auch in der zweiten Generation von Holocaust-Überlebenden eine abwesende Anwesenheit darstellten und fortwirkten. Siehe: ders., *The Complete Maus. A Survivor's Tale*,

um hier zufriedenstellend aufgelöst zu werden. Festzuhalten bleibt, dass die bedrängende Präsenz der Vergangenheit, *erstens*, das Produkt der verbrecherischen und traumatischen Geschichte des 20. Jahrhunderts ist, die auch den Glauben an die großen Erzählungen vom Fortschritt der Menschheit untergrub. Es waren nicht zuletzt diese Desillusionierung sowie die Desavouierung der utopischen Zukunftsvisionen, die zu einer erneuten Krise der historistischen Weltanschauung führten, im Zuge derer die erkenntnistheoretischen Grundlagen des Geschichtsdenkens – etwa das Verhältnis von Sprache und Wirklichkeit, aber auch die Beziehung zwischen den historiographischen Beobachter*innen zweiter oder dritter Ordnung und den historischen Akteuren – nochmals neu bedacht wurde. Die Einsicht in die Gegenwart der Vergangenheit war, *zweitens*, auch ein Ergebnis dieser selbstreflexiven Wende des Geschichtsdenkens oder, wie es bei Koselleck heißt, eines »reflektierten Historismus«. ⁷³ Doch die Gegenwart der Vergangenheit folgte, *drittens*, auch aus der neuen Geschichtskultur, die sich in den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts allmählich etablieren sollte und die sich als Aufstieg der Erinnerung fassen lässt. Damit schließt sich der Kreis, denn auch das Erinnern hing aufs Engste mit den Verbrechen des 20. Jahrhunderts zusammen und der Notwendigkeit, sie sowohl juristisch aufzuarbeiten als auch ihrer Opfer zu gedenken. Kosellecks Rede von der »gegenwärtigen Vergangenheit« ⁷⁴ ist jedenfalls als Indikator und Faktor einer umfassenden Verwandlung des Verständnisses von Vergangenheit wie von geschichtlicher Zeitlichkeit insgesamt zu verstehen, die im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts einsetzte. Hier kündigte sich, so eine abschließende These, ein alternatives Verständnis jener geschichtstheoretischen Formel der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen an, die Koselleck als »die Grunderfahrung aller Geschichte« bezeichnet hat. ⁷⁵

Als die euroatlantischen Gesellschaften ihre Geschichte noch im »Horizont des Fortschreitens« ⁷⁶ begriffen, diente die geschichtstheoretische Formel dazu, den eigenen Standort an der Spitze des Zeitpfeils zu konstatieren und ›den Anderen‹ die Zeitgenossenschaft zu verweigern beziehungsweise sie in den ›Warteraum der Geschichte‹ zu verbannen. ⁷⁷ Heute scheint es hingegen, als habe sich nicht nur

New York 2011 (zuerst erschienen 1986/91). Vgl. dazu auch: Hirsch, Marianne: *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust*, New York 2012.

73 C. Dipper/R. Koselleck: »Begriffsgeschichte«, S. 188. Vgl. hierzu: Tietze, Peter: »Kosellecks reflektierter Historismus«, in: Manfred Hettling/Wolfgang Schieder (Hg.), *Reinhart Koselleck als Historiker. Zu den Bedingungen möglicher Geschichte*, Göttingen 2021, S. 302-346.

74 Wie Anm. 3.

75 Koselleck, Reinhart: »Neuzeit«. Zur Semantik moderner Bewegungsbegriffe«, in: ders., *Verlangene Zukunft*, S. 300-348, hier S. 325.

76 Ebd.

77 Zur Verweigerung der Zeitgenossenschaft beziehungsweise zum »denial of coevalness« siehe: Fabian, Johannes: *Time and the Other: How Anthropology makes its Object*, New York

das Substrat wie die Semantik des Topos der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen grundsätzlich gewandelt, sondern vielmehr auch die entsprechende Grunderfahrung der Geschichte. Denn es ist möglicherweise gar kein Spezifikum der traumatischen nationalsozialistischen Vergangenheit präsent, und das heißt gleichzeitig, zu sein. Vielmehr zeigt sich an ihrer Gleichzeitigkeit die prinzipielle Gegenwartigkeit jeglicher historischer Vergangenheit. Die hermetischen Grenzen zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sind jedenfalls (wieder) porös geworden. Vergangenheit und Zukunft fließen in die Gegenwart ein, und es vermischen sich die einstmals deutlich voneinander geschiedenen Zeiten. Jenseits der Historiographie hat dieses neue Verständnis der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, der Gegenwart von Vergangenheit und Zukunft schon längst seinen Niederschlag gefunden. So etwa in den von allerlei Gespenstern bewohnten Büchern W.G. Sebalds:

»Es scheint mir nicht, sagte Austerlitz, dass wir die Gesetze verstehen, unter denen sich die Wiederkunft der Vergangenheit vollzieht, doch ist es mir immer mehr, als gäbe es überhaupt keine Zeit, sondern nur verschiedene, nach einer höheren Stereometrie ineinander verschachtelte Räume, zwischen denen die Lebendigen und die Toten, je nachdem es ihnen zumute ist, hin und her gehen können.«⁷⁸

Es ist wohl an der Zeit, dass sich auch die Geschichtswissenschaft diesen Geistern stellt.

2002, S. 25 (zuerst erschienen 1983). Zum »waiting room of history« siehe hingegen: Chakrabarty, Dipesh: *Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton, NJ 2008, S. 8 (zuerst erschienen 2000).

78 Sebald, W.G.: *Austerlitz*, 6. Aufl. Frankfurt a.M. 2013, S. 269 (zuerst erschienen 2001).

Schichten von Geschichte in aktueller Nibelungenrezeption

Elisabeth Lienert

1. Fragestellung

Verschiedene Schichten von Geschichte fließen schon in das um 1200 entstandene *Nibelungenlied* ein:¹ Der Burgundenuntergang rekurriert auf Ereignisse der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts; weitere Zeitebenen frühmittelalterlicher Geschichte sind im Lauf der mündlichen Überlieferung des Stoffes anachronistisch »sedimentiert«: aus dem 5. und 6. Jahrhundert Etzel und Dietrich von Bern, Sagenentsprechungen des Hunnenkönigs Attila (gestorben 451) und des Ostgotenkönigs Theoderich (um 451/453-526); aus dem 6./7. Jahrhundert vage Reminiszenzen an Merowingisches, ganz abgesehen von Spekulationen über Siegfried und den Helden der Varusschlacht (9 n. Chr.), Arminius, und vielem anderen. Diese in sich schon inhomogene Schicht des völkerwanderungszeitlichen Stoffes wird um 1200 wesentlich durch die der höfisierenden Aktualisierung um 1200 überlagert. Neuere Rezeptionszeugnisse² überblenden noch mehr Schichten des Stoffes und seiner literarischen Gestaltung – schon deswegen, weil über die Jahrhunderte immer mehr

1 Zusammenfassend zur Geschichte des Nibelungenstoffes vgl. etwa Lienert, Elisabeth: *Mittelhochdeutsche Heldenepik. Eine Einführung* (= Grundlagen der Germanistik, Bd. 58), Berlin 2015, S. 30-32.

2 Zur neueren Nibelungenrezeption vgl. aus der Überfülle der Literatur etwa Müller, Ulrich: »Die Nibelungen – Literatur, Musik und Film im 19. und 20. Jahrhundert: ein Überblick«, in: Joachim Heinze/Klaus Klein/Ute Obhof (Hg.), *Die Nibelungen. Sage – Epos – Mythos*, Wiesbaden 2003, S. 407-444; Glaser, Horst Albert: »Das Totenschiff und die Lust am Untergang: Friedrich Hebbels *Nibelungen*«, in: ebd., S. 445-457; Mertens, Volker: »Das *Nibelungenlied*, Richard Wagner und kein Ende«, in: ebd., S. 459-496; Heinze, Joachim (Hg.): *Mythos Nibelungen*, Stuttgart 2013; vgl. ferner auch: Bönning, Gerold/Gallé, Volker (Hg.): *Ein Lied von gestern? Wormser Symposion zur Rezeptionsgeschichte des Nibelungenliedes*, Worms 1999, 2. Aufl. 2009; zur Nibelungenrezeption im 21. Jahrhundert vgl. Bennewitz, Ingrid/Goller, Detlef (Hg.): *altiu maere heute. Die Nibelungen und ihre Rezeption im 21. Jahrhundert*, Bamberg 2022 [im Druck].

Schichten dazukommen: vom völkerwanderungszeitlichen Stoff und dem hochmittelalterlichen *Nibelungenlied* über die wichtigsten Vertreter der Nibelungenrezeption des 19. Jahrhunderts, Friedrich Hebbel und Richard Wagner, bis zum nationalen und nationalistischen Missbrauch des 20. und den im Spannungsfeld von Trivialisierung und Entmythisierung, Pseudohistorizität und Intertextualität angesiedelten Texten des 21. Jahrhunderts.

Ich fasse hier vor allem zwei Texte ins Auge, je ein Beispiel für zwei entgegengesetzte Pole aktueller Nibelungenrezeption: für Archaisierung und Pseudo-Rehistorisierung Jürgen Lodemanns *Siegfried. Die reale Geschichte. 33 Szenen* (2015), für forcierte Aktualisierung und zugleich hemmungslose Intertextualität Albert Ostermaiers *Gold. Der Film der Nibelungen* (2016).³ Mediale Effekte der Bühnenszenierungen klammere ich aus. Meine Fragestellung zielt auf die Verfahren und Effekte der Überblendung verschiedener Schichten der Stoff- und Rezeptionsgeschichte. ›Geschichte‹ meint dabei Erinnerung an Vergangenes, in diesem Fall nicht historische Faktizität, sondern literarisches Erbe, also eine Geschichte zweiter, dritter usw. Ordnung⁴: gedeutete, mehrfach literarisierte Geschichte.⁵

2. ›Geschichte‹ als Projektionsfläche: Jürgen Lodemanns *Siegfried. Die reale Geschichte. 33 Szenen* (2015)

Als Weltkulturerbe und vermeintliches ›Nationalepos‹ wird das *Nibelungenlied* immer wieder aufgerufen. Faktisch allerdings favorisiert schon die Nibelungenrezeption des 19. Jahrhunderts die nordische Tradition ohne höfische Ritter und Damen, aber mit heidnischen Göttern und übernatürlichen Elementen; diese Tradition scheint älter, ›echter‹, ›germanischer‹. Was den völkerwanderungszeitlichen Stoff vom hochmittelalterlich-höfischen Firnis zu befreien scheint, legt freilich keine authentische historische (nicht einmal eine alttradierte mythische) Schicht frei,

3 Ausgaben: Lodemann, Jürgen: *Siegfried. 33 Szenen. Die reale Geschichte*. Nachwort in Sachen Drachen: Am Himmel steht eine Kuh, Tübingen 2015; Ostermaier, Albert: *Gold. Der Film der Nibelungen. Eine Komödie*, Mattighofen 2016.

4 Begriff in Anlehnung an: Jaeger, Stephan: *Performative Geschichtsschreibung*. Forster, Herder, Schiller, Archenholz und die Brüder Schlegel (= *Hermaea*, Bd. 125), Berlin/Boston 2011, S. 87.

5 Grundsätzlich zur vielfach gebrochenen Mittelalterrezeption im 21. Jahrhundert vgl. etwa: Bildhauer, Bettina/Jones, Chris (Hg.): *The Middle Ages in the Modern World* (= *Proceedings of the British Academy*, Bd. 208), Oxford 2017; Dallapiazza, Michael/Ruzzenenti, Silvia (Hg.): *Mittelalterbilder in der deutschsprachigen Literatur des langen 20. Jahrhunderts. Rezeption – Transfer – Transformation* (= *Rezeptionskulturen in Literatur- und Mediengeschichte*, Bd. 10), Würzburg 2018; zum Geschichtsbewusstsein im Roman der Jahrtausendwende: Neubauer, Martin: *Frühere Verhältnisse. Geschichte und Geschichtsbewusstsein im Roman der Jahrtausendwende* (= *Wiener Arbeiten zur Literatur*, Bd. 22), Wien 2007.

sondern addiert eine archaisierende, mythisierende Schicht, die in dieser Form nicht durch frühmittelalterliche Überlieferungen gedeckt ist.⁶

Das setzt sich im 21. Jahrhundert fort: Vor allem in der populär-trivialen Nibelungenrezeption in pseudohistorischen oder Fantasy-Romanen⁷, aber etwa auch im Wormser Nibelungenstück von 2018, *Siegfrieds Erben* von Feridun Zaimoglu und Günter Senkel, sind häufig bloß einige wenige nibelungische Konstellationen, sexualisiert und barbarisiert, in ein neopaganes Ambiente versetzt.

Jürgen Lodemann dagegen verspricht, wie schon in seinem monumentalen Roman *Siegfried und Kriemhild* (2002)⁸ und zahllosen Vorarbeiten,⁹ die bis in die 1970er Jahre zurückreichen, so auch in der verkürzten szenischen Fassung von 2015 nicht weniger als *Die reale Geschichte* (Untertitel) von *Siegfried*. Seine Szenen »erneuern« angeblich »die Story aus ältesten Quellen« (*Siegfried. Die reale Geschichte*, S. 159). Diese angeblichen Quellen sind allerdings nicht existent bzw. aus ganz anderen Kontexten beigezogen und können daher gar nicht belegen, was sie angeblich belegen sollen. Die Geschichte von Siegfried und Kriemhild ist zurückprojiziert in die Zeit des ausgehenden Imperium Romanum und des aufkommenden Christentums. Siegfried wird zur Verkörperung einer lebens- und sinnfrohen, vor allem von starken Frauen vertretenen vorchristlichen Naturreligion. Er erscheint gleichzeitig als an einer zugleich vorindustriellen und mythos-affinen Ruhr ausgebildeter Schmied, als »*homo faber*« (Herv. i.O.), »UrArbeiter[]« (S. 182) und als fließend Latein parlierender Gebildeter; außer mit Arminius (S. 182; eine so alte wie falsche

-
- 6 Zur Mythisierung des Nibelungenstoffs – u.a. mittels Archaisierung, Paganisierung, Heroisierung, Intertextualität – vgl. etwa Teichert, Matthias: Von der Heldensage zum Heroenmythos. Vergleichende Studien zur Mythisierung der nordischen Nibelungensage im 13. und 19./20. Jahrhundert (= Skandinavistische Arbeiten, Bd. 24), Heidelberg 2008.
 - 7 Vgl. etwa Tschirner, Susanne: »Artus- und Nibelungenstoff in der Fantasy«, in: Bönnon/Gallé (Hg.), Ein Lied von gestern?, S. 203-220.
 - 8 Lodemann, Jürgen: Siegfried und Kriemhild. Roman. Die älteste Geschichte aus der Mitte Europas im 5. Jahrhundert notiert, teils lateinisch, teils in der Volkssprache, ins irische Keltisch übertragen von Kilian Hilarus von Kilmacduagh, im 19. Jahrhundert von John Schazman ins Englische. Ins Deutsche übersetzt, mit den wahrscheinlichsten Quellen verglichen und mit Erläuterungen versehen von Jürgen Lodemann, Stuttgart 2002; zum Text vgl. etwa M. Neubauer: Frühere Verhältnisse, S. 111-119.
 - 9 Etwa: Lodemann, Jürgen: Siegfried. Die deutsche Geschichte im eintausendfünfhundertsten Jahr der Ermordung ihres Helden nach den ältesten Dokumenten erzählt, Stuttgart 1986 (vgl. dazu kurz: M. Teichert: Von der Heldensage, S. 392f.); Lodemann, Jürgen: »Die Nibelungen oder Europa – Fundstücke beim lebenslangen Herstellen einer genauen Fassung des Epos«, in: Bönnon/Gallé (Hg.), Ein Lied von gestern?, S. 179-202; rückblickend etwa auch: Lodemann, Jürgen: »SIEGFRIED. Nationalheld? Deutscher? – Ein Blick in die Quellen. Oder wie Deutsche sich und andere benebelten«, in: ders., Gegen Drachen. Reden eines Freibürgers, »trotz alledem«, Tübingen 2017, S. 11-53.

Gleichsetzung) wird Siegfried auch mit Herkules, Spartakus und Odysseus verglichen (bes. S. 88, 125). Statt zu kämpfen, stiftet Siegfried Frieden und gründet Städte. Auf Anstiftung des Wormser Bischofs wird er von Hagen beseitigt, weil er die Macht der frauen-, leib- und gedankenfeindlichen Kirche und angeblich auch die des burgundischen Königs bedroht.

Das gibt sich als historisch aus (bis hinein in Versuche, uralte Anachronismen zu tilgen, indem Kriemhild nach Siegfrieds Tod nicht Attila heiratet, sondern einen Attila-Sohn, S. 148), ist jedoch eine Rückprojektion moderner alternativ-pazifistischer Vorstellungen und pseudo-matriarchalischer Mythologeme. In deren Dienst zitiert Lodemann verschiedenste Texte an – »philologisch-spielerisch« (S. 162) nennt er sein Verfahren. Man spricht Latein, Altnordisch und Althochdeutsch – teils von Lodemann selbst gedichtet, meist kontextfremd importiert (in den 33 Szenen, anders als im Roman von 2002, ohne Quellenangaben). Vor allem althochdeutsche Splitter sind omnipräsent, übersetzt für die Verächter der Volkssprache in Burgund wie für das gegenwärtige Publikum. Unter anderem lässt Lodemann Siegfrieds Mutter Sieglind aus dem ersten *Merseburger Zauberspruch* zitieren, etwa *Eiris sazun Idisi* »Einst saßen Zauberfrauen«, *Suma heri lezidun* »Andere zerstörten [Herv. i.O.] das Heer« (S. 18);¹⁰ den jungen Siegfried schickt er – Elemente nordischer Mythologie aufrufend, wie sie auch Wagner¹¹ nutzt – zur »Welten-Esche« (S. 30); lässt ihn dort, während im Hintergrund Sieglind die Beschwörungsformel aus dem zweiten *Merseburger Zauberspruch* singt (S. 29)¹², auf die drei nornen-ähnlichen, nackten Idisi treffen; die mobilisieren Siegfried mit tatsächlichen (*Invar*, *Insprinc*) oder vermeintlichen Bruchstücken (*Irslac*) aus dem ersten *Merseburger Zauberspruch*¹³ gegen das zum Drachen metaphorisierte päpstliche Rom (S. 31-33). Krimhild prophezeit rächendes »Mus-pell« (S. 11, vgl. auch S. 147; ähnlich Brunhild, S. 150), Weltuntergang und Jüngstes Gericht

-
- 10 Bequem mit Übersetzung und kundigem Kommentar zugänglich sind die *Merseburger Zaubersprüche* in: Althochdeutsche Literatur. Eine kommentierte Anthologie. Althochdeutsch/Neuhochdeutsch. Altniederdeutsch/Neuhochdeutsch, übersetzt, hg. und kommentiert von Stephan Müller (= Reclams Universal-Bibliothek, Bd. 18491), Stuttgart 2007, S. 270, die hier aus Lodemanns Zitaten ausgewählten Stellen 1,1 und 1,2. Müller übersetzt *suma heri lezidun* (1,2) korrekt mit »einige hemmten das Heer« (damit der Gefangene, den es durch den Lösezauber zu befreien gilt, entweichen kann); Lodemanns eigene »Übersetzung« zerstörten das Heer; transportiert fälschlich pazifistische Suggestionen.
- 11 Vgl. Wagner, Richard: Der Ring des Nibelungen. Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend. Textbuch mit Varianten der Partitur, hg. und kommentiert von Eugen Voss (= Reclams Universal-Bibliothek, Bd. 18491), Stuttgart 2009.
- 12 Zitate aus *Merseburger Zaubersprüche* 2,6-8 (vgl. Müller [Hg.]: Althochdeutsche Literatur, S. 270).
- 13 Vgl. *Merseburger Zaubersprüche* 1,4: *insprinc haptbandun, inuar uigandun* (ebd., S. 270); *Irslac* kommt in diesem Kontext nicht vor.

im althochdeutschen *Muspilli*-Gedicht¹⁴ des 9. Jahrhunderts. Die Formulierung *Heim zi kommene gisunt* (S. 93, 96; ähnlich S. 135) aus dem *Lorscher Bienensegen*¹⁵ dient der burgundischen Königinmutter Ute unter anderem zur Begrüßung der heimkehrenden Brunhild-Werber; mit einem ungenauen Zitat aus der *Züricher Hausbesegnung*, einer Beschwörung *contra diabolum*¹⁶ (*Wola wiht, thaz worolt weis, thaz thu wiht heizist chnospinci*), beleidigt sie den Wormser Bischof als »Rumpelstilzchen« (S. 110); auch aus dem *Hildebrandslied*¹⁷ wird zitiert (S. 37, 40). Ein textlicher, kontextueller oder historischer Bezug besteht freilich in keinem Fall. Es geht nur um den Klang, der Alter und Echtheit vortäuscht. Aber auch neuere Schichten der Stoffgeschichte sind in Splintern eingebracht. Der Werbungsbetrug an Brunhild rekurriert mit Wagner auf dem nordischen Motiv des Feuerwalls (S. 89f.). Wenn Lodemann Siegfrieds Drachen, sonst mit Rom und dem Papst gleichgesetzt, »NidGir« (S. 31 u.ö.) nennt, das »Habsucht-Monster« (S. 179), scheint er auch die Shawsche,¹⁸ kapitalismuskritische Seite Wagners aufzugreifen. Den Mord an Siegfried stiftet der Wormser Bischof Ringwolf mit dekontextualisierten Hebbel-Worten an: »Im Namen dessen, der am Kreuz verblich!« (S. 125)¹⁹ tritt hier nicht mehr Dietrich die Weltherrschaft über eine neue Zeit an, sondern soll Siegfried umgebracht werden.

Das alles ist gut gemeint, als Gegenentwurf zur nationalistisch-militaristischen und damit missbräuchlichen Nibelungenrezeption des 19. und 20. Jahrhunderts (für die Lodemann Wagner zu Unrecht verantwortlich macht): ökologisch, frauenfreundlich, pazifistisch. Kriemhilds Rache, die pazifistisch nicht mehr möglich wäre, ist (anders als im Roman von 2002) nur mehr angedeutet. Insbesondere Siegfried ist als komplette Gegenfigur zur nationalen und heroischen Siegfriedrezeption²⁰ entworfen, »weit jenseits von Übermensch oder Supermann« (S. 160), »weder Totschläger noch Kriegsheld« (S. 160), eine »europäische Hoffnungsfigur«²¹, »ein erster vernunftnaher Held«²², insgesamt, so die Forschung, »eine Projektionsfigur

14 Vgl. ebd., S. 200-208.

15 Vgl. ebd., S. 274 (*heim zi comonne gisunt*, v. 2).

16 Vgl. ebd., S. 282; korrekt lautet der Text in Müllers Edition: *Uuola, uuiht, taz tu uueist, taz tu uuiht heizist, / Taz tu neuueist noch nechanst cheden chnospinci*.

17 Vgl. ebd., S. 28-33; bei Lodemann (ungenau) zitiert sind S. 37 v. 2 und S. 40 v. 1.

18 Shaw, [George] Bernard: Ein Wagner-Brevier. Kommentar zum Ring des Nibelungen (= Bibliothek Suhrkamp, Bd. 337), Frankfurt a.M. 1973 (Engl.: *The perfect Wagnerite: A Commentary on The Ring of the Niblungs*, London 1898).

19 Vgl. Hebbel, Friedrich: Die Nibelungen. Ein deutsches Trauerspiel in drei Abteilungen (= Reclams Universal-Bibliothek, Bd. 3171), Stuttgart 1967/2012, »Kriemhilds Rache«, V,14 (V. 5456): »Im Namen dessen, der am Kreuz erblich!«.

20 Zur Siegfriedrezeption vgl. unter vielen anderen: Münkler, Herfried/Storch, Wolfgang: Siegfrieden. Politik mit einem deutschen Mythos, Berlin 1988.

21 J. Lodemann, Gegen Drachen, S. 47.

22 Ebd., S. 53.

neuerer politischer Korrektheit«²³. Aufgehen kann das nicht, denn es bleibt beim aus Wagner- und *Nibelungenlied*-Elementen gemischten Betrug an Brunhild, am Feuerwall und im Bett (S. 89f., 99-106), obwohl Brunhild doch selbst eine Gegnerin Roms ist (S. 90). Siegfried selbst geht nonchalant darüber hinweg, glaubt sich gerechtfertigt durch seine Liebe zu Krimhild (S. 68), für die er sich Wagners »Vergessenstrank« ausdrücklich sparen kann (S. 67). Krimhild aber schließt Siegfried zumindest punktuell ein in ihre Kritik an männlicher Frauenverachtung: »Wie viel mehr könntest du aus dir machen! – könntest – solltest [Herv. i.O.] du!« (S. 106). Das erinnert (ohne wörtliche Reminiszenzen) sogar ein wenig an Moritz Rinke, wo Siegfried die Möchtegern-Weltverbesserin Kriemhild bitter enttäuscht.²⁴

Lodemanns Projektion des Nibelungenstoffs in ein matriarchalisch und naturreligiös modelliertes Pseudo-Frühmittelalter ist eine Geschichtsfälschung; sie birgt die Gefahr eines »neuen Mythos«²⁵, einer alternativen Remythisierung, die zwar rechts-nationale und militaristische Elemente scheut wie der Teufel das Weihwasser, doch die autochthonen nordischen Traditionen ausspielt gegen Rom und das Christentum.²⁶ Immerhin aber sieht Lodemann seinen Siegfried nicht als Germanen, sondern als »Weltbürger« (S. 166), und immerhin ist sein alternativ-nordischer Mythos ein friedlicher und inklusiver, frei von Rassismus, Militarismus, aggressiver Expansion.

23 M. Neubauer: Frühere Verhältnisse, S. 117 (zu Siegfried im Roman *Siegfried und Kriemhild*).

24 Rinke, Moritz: Die Nibelungen. Siegfrieds Frauen. Die letzten Tage von Burgund. Mit einem Nachwort von John von Düffel. Überarbeitete und erweiterte Neuausgabe, Reinbek bei Hamburg 2007, etwa: *Siegfrieds Frauen*, 8. Szene (S. 64).

25 M. Neubauer: Frühere Verhältnisse, S. 119 (zu Siegfried im Roman *Siegfried und Kriemhild*).

26 Martin, Bernhard R.: Nibelungen-Metamorphosen. Die Geschichte eines Mythos, München 1992 (zugl. Dissertation, Montreal 1991), S. 199, erhebt gegen ein Vorgängerwerk, Lodemanns Roman *Siegfried* von 1986, aufgrund seiner Idealisierung des vermeintlich »Germanischen« zu lasten Roms und des Christentums den Vorwurf »bedenkliche[r] Nähe zu nationalsozialistischen Modellen«; kritisch dazu M. Teichert: Von der Heldensage, S. 393, Anm. 971.

3. »Materialkunde«²⁷ oder »Erinnerungseklektizismus«²⁸? **Albert Ostermaiers *Gold*. Der Film der Nibelungen (2016)**

Von den drei Stücken Albert Ostermaiers für die Wormser Festspiele²⁹ verkörpern nur im ersten (*Gemetzel*, 2015) die Schauspieler direkt nibelungische Figuren. In den Folgejahren wird jeweils eine weitere Metaebene über die nibelungische Schicht gezogen: In *Gold* (2016) agieren die Bühnenschauspieler als Filmschauspieler, die Nibelungenpersonal darstellen sollen, in *Glut* (2017) spielen die Bühnenschauspieler gar Spione des ersten Weltkriegs, die zur Tarnung Schauspieler einer Wandertruppe spielen, die im Nahen Osten Richard Wagners *Ring des Nibelungen* aufführen soll.

Gold, auf das ich hier fokussiere, ist eine Satire auf den Kulturbetrieb – die Wormser Nibelungenfestspiele, das Filmgeschäft, die Regenbogenpresse. Auf der Bühne aufgeführt werden schwierige Dreharbeiten vor dem Wormser Dom für einen Nibelungenfilm, den der ehrgeizige Regisseur in einem Anflug von Größenwahn und voller Anspielungen auf berühmte Blockbuster-Filme (besonders APOCALYPSE NOW [USA 1979, R.: Francis Ford Coppola]) zum neuen Nationalfilm aufblasen will: »Das *Nibelungenlied*, es ist das Nationalepos der Deutschen [...]. Das wird der Nationalfilm« (*Gold*, S. 17). Immerhin stellt der Produzent das in Frage (»National?«, S. 17). Zunächst ist es ohnehin nicht mehr als Zitat. Der Regisseur hetzt vielmehr seine Schauspieler gegeneinander und zieht nibelungische Konflikte damit auf die Ebene der Inszenierung. »Kubik will, dass das, was zwischen den Nibelungen geschah, auch zwischen seinen Schauspielern geschieht.«³⁰ Die Brünhild- und Kriemhild-Darstellerinnen werden gedoppelt, je eine alte und eine junge Schauspielerin gegeneinander ausgespielt. »Kriemhild und Brünhild streiten sich, wer zuerst in die Kirche darf. Und ihr [die älteren gegen die jüngeren Darstellerinnen] streitet euch, wer in den Film darf«, so der Regisseur (S. 65). Neben Generationenkonflikt und berufliche Konkurrenz tritt der alte Brünhild-Kriemhild-Konflikt, den Ostermaier (frauenfeindlicher und klischeehafter als der mittelalterliche Text) auf

27 Ostermaier, Albert: Nachwort zu: Heiner Müller: Germania Tod in Berlin. Germania 3 Gespenster am toten Mann, Frankfurt a.M. 2001, S. 107.

28 Wodianska, Stephanie: Zwischen Mythos und Geschichte. Ästhetik, Medialität und Kulturspezifika der Mittelalterkonjunktur (= spectrum Literaturwissenschaft – spectrum Literature, Bd. 17), Berlin/New York 2009, S. 112 u. ö. (in anderem Kontext: selektive, d.h. auf bestimmte Figuren beschränkte Rezeption des Tristanstoffs).

29 Ostermaier, Albert: *Gemetzel*. Nibelungen-Triptychon Teil 1. Mit einem Vorwort von Nico Hofmann, Frankfurt a.M. 2015; ders.: *Gold*; ders.: *Glut*. Siegfried von Arabien, Mattighofen 2017; vgl. auch: ders.: »Aus der Werkstatt. Zu *Gemetzel* und *Gold*«, in: ders.: Von der Rolle oder: Über die Dramatik des Verzettelns. Saarbrücker Poetikdozentur für Dramatik, hg. von Johannes Birgfeld, Berlin 2016, S. 97-112.

30 A. Ostermaier: Nachwort, S. 107.

den »Zickenkrieg« (»einfach durch alle Zeiten Zickenkrieg«, S. 67) einer ehemaligen Pornodarstellerin und einer Alkoholikerin reduziert. Auf nibelungische Konflikte referiert vor allem der zwischen dem türkischstämmigen, muslimischen Siegfried-Darsteller und dem rechtsnationalen Schweizer, der Hagen spielt: »Der Hagen des René Inner ist schon ein Rechter« (S. 56). Die germanisierende Siegfried-Rezeption wird in der Wahl eines ganz ungermanischen Siegfried ostentativ *ad absurdum* geführt. Explizit problematisiert wird damit allerdings weniger die historische Konstellation der nationalen Nibelungenrezeption im 19. und frühen 20. Jahrhundert als die aktuelle Migrationsthematik und Flüchtlingskrise: Siegfried-Mohammed Söder (ausgerechnet Söder!) weigert sich mit Blick auf die öffentliche Meinung nach Köln zunächst lange, die Vergewaltigung Brünhilds zu spielen, weil dies nur antitürkische Vorurteile bestätigen werde: »der Moslem vergewaltigt die deutsche Frau, obwohl Brünhilde keine Deutsche ist« (S. 21). Wenn er beklagt, dass man ihn, obwohl doch in Deutschland geboren, niemals als Deutschen werde gelten lassen, geht es um aktuelle Integrationsprobleme: »Ich bin deutscher, als ihr alle deutsch seid, und deshalb macht ihr mich zum Türken« (S. 39); »ich bin Deutschland, ich bin Siegfried« (S. 125). Nibelungisches wird – an die germanisierende Rezeption des *Nibelungenlieds* angebunden – für die Migrations- und Integrationsthematik benutzt. Ganz schlüssig geht das Konzept indes nicht auf; es bleibt nur ein Gedanke unter vielen. Das Gemetzel, das am Ende steht, ist ein Terrorakt, aber kein islamistischer: Nicht der Türke, sondern der rechte Hagedarsteller sprengt sich und alle mit einem Sprenggürtel in die Luft, freilich nur als Teil einer Inszenierung in der Inszenierung. Die Problematik des »rechten« Nibelungen-Missbrauchs ist nur punktuell angedacht: Von Siegfried-Mohammed gefragt, warum er die Kamera mit dem linken Auge des Drachen vergleicht, nicht dem rechten, antwortet der Regisseur: »Weil ihr alle auf dem rechten blind seid.« (S. 121) Trotzdem geht es nicht um Politik, sondern ums Geschäft: »Alles, was er [der Regisseur] anfasst wird zu Gold. Selbst, wenn er in die braune Scheiße greift« (S. 18; [Interpunktion sic!]). Nationale Perversionen mögen in der umgekehrten deutschen Flagge angedeutet sein, die in den Akt-Bezeichnungen Gold – Rot – Schwarz aufgerufen ist. *Gold*, der Titel des Stücks, meint den Nibelungenschatz, das Filmgeschäft und eine Farbe der Deutschlandflagge zugleich.

Im Ganzen sind – abgesehen von Wagner, der dafür in *Glut* ins Zentrum gerückt wird – praktisch alle Schichten der Nibelungenrezeption in isolierten Splittern präsent: An die Schicht der ursprünglich völkerwanderungszeitlichen Ereignisse mag das Bild eines kriegerischen Hunnenkönigs erinnern, das im Hintergrund als Videoprojektion angedeutet ist, und in einer Selbstdarstellung des todkranken, egomanen Produzenten als Etzel der Filmindustrie (S. 173, siehe unten) karikiert wird. Das Mittelhochdeutsche des *Nibelungenlieds* wird geprobt, aber zugunsten Hebbels als Sprache des Films verabschiedet und darüber hinaus denunziert und komisiert: »Wenn du besoffen bist, klingt das doch genauso, lall halt

ein bisschen« (S. 69); »Das ist saukomisch, du klingst wie Hape Kerkeling« (S. 72). Die sonst fast immer ausgeblendete hochmittelalterliche Ebene wird komisierend aufgerufen, wenn Siegfried-Mohammed den Liebestrank aus dem *Tristan* aufruft (S. 33) und belehrt wird, dass der zu den Nibelungen nicht gehört. In der Schlusszene, die den Falkentraum und den toten Siegfried der Bahrprobe aus dem *Nibelungenlied* mit dem bereits erwähnten Sprengstoffattentat Hagen zusammenführt, wird das *Nibelungenlied* direkt paraphrasiert, wird vom Anfang des Textes auch aus Joachim Heinzles Übersetzung wörtlich zitiert: »Es war einmal in Burgund. Da wuchs eine Prinzessin heran, die war die Schönste weit und breit, Kriemhild genannt.« (S. 189)³¹, und in direktem Anschluss: »Vom Reichtum dieses Hofes, der Fülle ihrer Macht, von ihrem Ruhm, dem Ritterleben, das die Herren in Freuden bis an ihr Ende führten, könnte Euch niemand vollständig berichten. In dieser Welt von Glanz und Ruhm träumte Kriemhilde, dass sie einen Falken ...« (S. 189)³². Die Schicht Hebbel dominiert die Filmsprache und die Proben, die Konflikte zwischen Hagen und Siegfried, Brünhild und Kriemhild, Kriemhild und Gunther, Kriemhild und Hagen, teilweise aber auch die Dialoge im Filmteam: Über weite Strecken speist sich Ostermaiers Stücks aus Hebbels Wortmaterial, das der Stückeschreiber ein- und demontiert und dabei ebenfalls lächerlich macht: Der Regisseur zu einer Probe von Siegfrieds Ermordung in Hebbels Version (S. 143-145)³³: »Nein, so geht das nicht. Das ist grausam, das ist ja Stadttheater« (S. 145). In anderen Szenen wird Hebbels Text fragmentiert, dekontextualisiert anderen Figuren zugeordnet – und schließlich auch auf die übergeordnete »fucking Metametaebene« (S. 16, so der Regisseur) verschoben. Insbesondere usurpiert Kubik Kriemhilds große Selbstföfenbarung bei Hebbel für die eigene Selbstdarstellung des Filmemachers, hier nur einige Auszüge:

»Denkt an Kriemhild, denkt / An Schauderküsse, zwischen Tod und Leben / Gewechselt in der fürchterlichsten Nacht, / Und an ein Kind, das sie nicht lieben kann! / Dass wir nicht lieben können, diesen Film! / Aber ich sage euch, der Film wird sich rächen. / Seine Hochzeitsfreuden kommen jetzt [...]« (S. 172, wörtliche Übernahmen von Hebbel kursiv, EL).³⁴

-
- 31 Vgl. Das Nibelungenlied und die Klage. Nach der Handschrift 857 der Stiftsbibliothek St. Gallen. Mittelhochdeutscher Text, Übersetzung und Kommentar hg. von Joachim Heinzle (= Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch), Berlin 2015, S. 11 (Übersetzung zu 2,1-3).
- 32 Heinzle (Hg.): Das Nibelungenlied, S. 13 (Übersetzung zu 12,1-13,2; abweichend bei Ostermaier lediglich die neue Rechtschreibung »dass«).
- 33 Entspricht F. Hebbel: *Die Nibelungen, Siegfrieds Tod*, V,2, V. 2419-2448, mit kleinen Abweichungen.
- 34 Vgl. F. Hebbel: *Die Nibelungen, Kriemhilds Rache*, IV,5, V. 4506-4511 (Rede Kriemhilds): »Sie mahnt an ein Vermählungsfest, wie keins / Auf dieser Erde noch gefeiert ward, / An Schauderküsse, zwischen Tod und Leben / Gewechselt in der fürchterlichsten Nacht, / Und an ein Kind, das ich nicht lieben kann! / Doch meine Hochzeitsfreuden kommen jetzt [...]«.

Der Produzent Trauer inszeniert sich mit den Worten von Hebbels Etzel:

»Man sieht mich, wie ich war, nicht wie ich bin! / Ich ritt das höchste Ross [...] / [...] / Im Sturme trug es mich dahin, ich blies / Die Throne um, zerschlug die Königreiche / Und nahm die Könige an Stricken mit. / Ich kaufte alles auf, krönte Karrieren / Beendete sie mit einem Fingerspreizen. / In meinen Studios dreht die Welt und / Dreht sich so, wies mir gefällt. [...]« (S. 173, wörtliche Übernahmen von Hebbel kursiv, EL)³⁵.

Noch banaler, bis zur Satire banal, antwortet der Regisseur auf die Klage des Produzenten, dass der Film nie fertig werde, eine »Totgeburt« sei, mit dem Vorwurf des Hebbelschen Hagen an Kriemhild: »Vergiss dich selbst und deinen Teil nicht ganz! Du trägst die größte Schuld.« (S. 169, wörtliche Übernahmen von Hebbel kursiv, EL)³⁶.

Die zentralen Schlagworte der atomisierenden nationalistischen Nibelungenrezeption, Nibelungentreue und Dolchstoß, dürfen nicht fehlen. Als die beiden älteren Darstellerinnen gemeinsam einen Klatschreporter der sexuellen Belästigung bezichtigen, antwortet der: »Kriemhild und Brünhild ein Herz und eine Seele. Ist das die neue Nibelungentreue?« (S. 141). Die Schicht der Nibelungenrezeption um den ersten Weltkrieg herum³⁷ verbindet sich mit einem Aspekt der #MeToo-Debatte *avant la lettre* und einer stoffwidrigen – im 21. Jahrhundert gleichwohl erstaunlich verbreiteten – postfeministischen Solidarisierung der Kontrahentinnen des *Nibelungenlieds*. Wenn die alte Kriemhilddarstellerin im Königinnenstreit »mit Stummfilmgesten [Herv. i.O.]« (S. 77) agiert, die jungen Schauspielerinnen instruiert werden, »die Szene wie einen Stummfilm« mit »expressionistische[n] Gesten« zu spielen (S. 85), ist auch Fritz Lang³⁸ nicht weit. Mehrfach anzitiert ist die Schicht der Nibelungenrezeption durch die Nazis: »Hagen spielen ist wie Hitler spielen« (S. 92), referiert der Klatschreporter den Produzenten. Hagen erklärt am Ende, unmittelbar bevor er den Sprenggürtel zündet: »Das ist mein Kampf« (S. 191). Unmittelbar zuvor lässt der Regisseur die vier Königinnen-Darstellerinnen in der Figur

35 Vgl. F. Hebbel: *Die Nibelungen, Kriemhilds Rache*, IV,14, V. 4732-4438 (Rede Etzels): Man sieht mich, wie ich war, nicht wie ich bin! / Ich ritt einmal das Roß [...] / [...] / Im Sturme trug es mich dahin, ich blies / Die Throne um, zerschlug die Königreiche / Und nahm die Könige an Stricken mit.«

36 Vgl. F. Hebbel: *Die Nibelungen, Kriemhilds Rache*, IV,5, V. 4477f. (Rede Hagens) (bis auf die neue Rechtschreibung im Ostermaier-Text wörtlich).

37 Zu dem von Reichskanzler von Bülow 1909 geprägten Begriff von der »Nibelungentreue« vgl. List, Franz von: »Von der Nibelungentreue (1914)«, in: Heinzle (Hg.), *Mythos Nibelungen*, S. 306-317; vgl. ferner etwa auch H. Münkler/W. Storch: *Siegfrieden*, S. 70f.

38 Lang, Fritz/Harbou, Thea von: *DIE NIBELUNGEN* (D1924, R.: Fritz Lang); vgl. etwa Heller, Heinz-B.: »... nur dann überzeugend und eindringlich, wenn es sich mit dem Wesen der Zeit deckt ...«. Fritz Langs *Nibelungen*-Film als »Zeitbild«, in: Heinzle/Klein/Obhof (Hg.), *Die Nibelungen*, S. 497-509.

eines Hakenkreuzes gehen – doch das wird komisiert und verharmlost: »Die analysieren das doch nicht wie ein Bayernspiel und zeichnen die Laufweg nach, Pep« (so der Drehbuchautor zum Regisseur, S. 185). Der Wormser Bürgermeister Koppeler spricht aus dem Off mit deutlichen Reminiszenzen an Görings berühmte Stalingrad-Rede³⁹ von Leonidas und den Thermopylen, mit Anwendung zunächst auf die Flüchtlingskrise:

»Auch damals war es ein Ansturm aus dem Osten, wie jetzt aus dem Nahen Osten, und aus Afrika, dem Süden, der sich hier an nordischen Menschen brach. Wie einst an den Griechen, so heute [welche Einebnung der Zeitschichten im Zeichen der Wormser Festspiele!] an den Nibelungen, uns, mir« (S. 183, Zitate aus der Stalingrad-Rede kursiv, EL).

Thermopylen-Mythos und Flüchtlingskrise gehen dann jedoch ganz konfus in Dolchstoßlegende und Lokalpolitik über:

»Und dann fiel der letzte Mann. [...] er kämpfte offenen Auges gegen jeden Gegner, aber sah nicht den Speer in seinem Rücken. Seine eigene Stadt hatte ihn angekreuzt und stach nun den Speer tief in dieses Kreuz [...]« (S. 183); »Wanderer kommst du nach Worms [...]« (S. 183, Zitate aus der Stalingrad-Rede kursiv, EL).

Als neuen Leonidas und vom »Dolchstoß«⁴⁰ verräterisch getroffenen Siegfried stilisiert sich hier lediglich der Bürgermeister, der die politische Verantwortung für die Finanzierung des kostspieligen Filmflops fürchtet.

Hinzu kommen aktuelle Reminiszenzen: »Wir töten alle jene, die wir lieben«, ein Echo auf Rinke (S. 124; so der Kameramann zu Siegfried-Mohammed)⁴¹. Die ältere Brünhild-Darstellerin sieht sich als »Drachmutter« wie Daenerys Targaryen in *GAME OF THRONES* (S. 29). Aus Ostermaiers eigenem Stück *Gemetzel* erscheinen Figuren in den Videoprojektionen, besonders »Unser Narr!«, den man auch auf der Bühne vermisst, obwohl er ausdrücklich in den Film nicht gehört (S. 112f.).

Die Videoprojektionen auf der *Gold*-Bühne spielen auch an auf Heiner Müllers *Germania Tod in Berlin* (1977, uraufgeführt 1978): »VIDEO 1: GERMANIA« (S. 11) und VIDEO 2: WIEDERGÄNGER mit den »*Nibelungen als Wiedergänger in Worms* [Herv. i.O.]« (S. 46).⁴² Ostermaier selbst charakterisiert Heiner Müllers *Germania*-Stücke

39 Vgl. Krüger, Peter: »Etzels Halle und Stalingrad. Die Rede Görings vom 30.1.1943«, in: Heinzle/Klein/Obhof (Hg.), *Die Nibelungen*, S. 375-403, Text der Rede S. 387-401, Bezugsstellen zu den Zitaten oben S. 396f.; vgl. auch H. Münkler/W. Storch: *Siegfried*, S. 103-106.

40 Zur Dolchstoßlegende und ihrer Zuspitzung durch Hitler vgl. auch H. Münkler/W. Storch: *Siegfried*, S. 86f.

41 Vgl. M. Rinke: *Die Nibelungen, Die letzten Tage von Burgund*, 22. Szene, S. 226 (Rede Hagens): »Sie muss alles töten, was sie liebt!«.

42 Müller, Heiner: *Germania Tod in Berlin*, in: ders., *Germania Tod in Berlin, Germania 3 Gespenster am toten Mann*, Frankfurt a.M. 2001; zu Müllers *Nibelungenrezeption* vgl. etwa

in einem Nachwort als »Materialkunde deutscher Geistes- und Gewaltgeschichte«. ⁴³ In manchem erinnern Ostermaiers eigene Fragmentierungen und Dekontextualisierungen ⁴⁴ durchaus an dieses Verfahren; doch macht gerade der Vergleich mit Heiner Müller die kritiklos überfrachtete Beliebigkeit von Ostermaiers Materialsplittern aus den verschiedenen Schichten der Nibelungentradition deutlich – mit Wodianka kann eher von »Erinnerungselektizismus« ⁴⁵ die Rede sein.

Erinnerung immerhin bleibt ein zentrales Stichwort: »wir alle sind jetzt, wenn wir nicht Erinnerung sind« (S. 188; so der Regisseur zum Drehbuchautor, als der fragt, ob er Mittelhochdeutsch sprechen soll: natürlich nicht) – aber Erinnerung an was? Schon jemand, der die Traditionen sehr genau kennt, findet sich kaum zurecht. Bildungswissen wird nicht vermittelt, Erinnerung wird zu einzelnen Splittern fragmentiert und neu, am Ausgangstext gemessen falsch kontextualisiert. Um eine Reflexion von Erinnerungsprozessen geht es schwerlich. Ob tatsächlich, wie Ostermaier selbst in Anspruch nimmt, das *Nibelungenlied* »das Unterbewusstsein aller Figuren« bestimmt (»Die Nibelungen nehmen Besitz von ihrer Phantasie, ihren Träumen, Ängsten«), ⁴⁶ ob die Erinnerung an den Nibelungenstoff sinnvoll als Problematisierung in die Situation der Flüchtlingskrise einzuschreiben ist, scheint fraglich. Dazu sind zu viele verschiedene Themen durcheinander assoziiert, zu dem bisher Genannten etwa auch die Genderthematik – »Die Nibelungen, die sind für mich total queer. Dark Rooms. [...] Rüstungsschwule [...]. Brünhild ist absolut transgender« (S. 52, so der schwule Setdesigner) – und immer wieder der Transfer auf die Ebene der Dreharbeiten: Der wahre Drache sei das Publikum (S. 123). Sogar die Untergangsthematik des Stoffs wird banalisierend auf das Filmunternehmen projiziert: »Wir sind alle Nibelungen. [...] Wir sind hierhergefahren, um zu scheitern, um unterzugehen [...]. Um den größten Flop der Filmgeschichte zu produzieren. [...]« (S. 178). Als hätte die Nibelungenrezeption heute keine anderen Probleme.

4. Fazit: Verfahren, Funktionen und Probleme der Überblendung

Allenthalben sind also Überblendungen zwischen dem archaischen Stoff, dem hochmittelalterlichen *Nibelungenlied* und verschiedenen Zeugnissen und Phasen

Greiner, Bernhard: »*Siegfried eine Jüdin aus Polen*. Heiner Müllers Umgang mit dem Nibelungenstoff«, in: Heinzle/Klein/Obhof (Hg.), *Die Nibelungen*, S. 531-544.

43 A. Ostermaier: Nachwort, S. 107.

44 A. Ostermaier (ebd., S. 112) spricht von seiner »Obsession mit Intertextualität«, einschließlich Selbstzitate aus *Gemetzel*.

45 S. Wodianka: *Zwischen Mythos und Geschichte*, S. 112.

46 Beide Zitate: A. Ostermaier: Nachwort, S. 110.

der Rezeption des *Nibelungenlieds* und des Nibelungenstoffes festzustellen. Materialien, Strategien und Funktionen der Überblendung bewegen sich zwischen Archaisierung und Aktualisierung, Intertextualität und Rezeptionskritik. Das *Nibelungenlied* selbst spielt in den hier analysierten Texten die geringste Rolle. Stattdessen wird bei Lodemann vermeintlich Historisches, tatsächlich (Pseudo-)Mythisches vorgeschoben. Fast immer präsent sind Friedrich Hebbel oder Richard Wagner, in der Regel dekontextualisiert und fragmentiert. Manche der alten Fragen werden in neuen Kontexten weitergeführt: Was können Helden noch gelten? Eher wenig. Welche Handlungsspielräume haben Frauen in einer Männerwelt? Nach wie vor wenig. Wie kommt es zur Eskalation von Gewalt? Nach wie vor offenbar unvermeidlich. Überwiegend aber erfolgt Aktualisierung auf Kosten tradierter Konstellationen: Neue Problematiken werden aufgepropft, etwa die nur lose an die nationalistische ›Germanisierung‹ Siegfrieds angeknüpfte Migrations- und Islamthematik in *Gold*.

Dem Anspruch nach sind diese Überblendungen als Form kritischen Umgangs mit der problematischen (nämlich nationalistisch-nationalsozialistischen) Rezeptionsgeschichte gedacht. Das *Nibelungenlied* selbst hat nichts Nationales an sich; das ›Nationalepos‹ konstruiert erst – durchaus unter »Schwierigkeiten« – die Rezeption;⁴⁷ schließlich wird der Text »überschrieben vom Nationalsozialismus«⁴⁸ – wie auch die im 21. Jahrhundert immer noch vorherrschenden Bezugspunkte aus der Nibelungenrezeption des 19. Jahrhunderts, Friedrich Hebbels *Nibelungen* (1861) und vor allem Richard Wagners *Ring des Nibelungen* (1848-74). Der Missbrauch freilich hat im Lauf der Rezeption seine eigene – nunmehr auch im engeren Sinn historische – Wirksamkeit entfaltet. Von einem »Mythos Nibelungen«⁴⁹ kann nur aufgrund dieses nationalen Missbrauchs die Rede sein.

Außerhalb der Philologie ist freilich kaum dahinter zurückzugelangen. Zwar ist der Mythos seit 1945 zumindest im Allgemeinwissen tot; ein kollektives Identifikationspotential ist fraglich: »Seit 1945 haben die Nibelungen keine Gewalt mehr über die Köpfe der Deutschen, und die Deutschen sind keine Nibelungen mehr«⁵⁰. Der nationale Nibelungenmythos spielt aber weiterhin, gleichsam »metamythisch«⁵¹, als Reibungsfläche eine Rolle. Auch die aktuellen Nibelungenzeugnisse artikulie-

47 Vgl. etwa See, Klaus von: »Das Nibelungenlied – ein Nationalepos?«, in: Heinzle/Klein/Obhof (Hg.), *Die Nibelungen*, S. 309-343, Zitat S. 329; ausführlicher eine frühere Fassung des Aufsatzes in: Heinzle, Joachim/Waldschmidt, Anneliese (Hg.): *Die Nibelungen. Ein deutscher Wahn, ein deutscher Alptraum. Studien und Dokumente zur Rezeption des Nibelungenstoffes im 19. und 20. Jahrhundert*, Frankfurt a.M. 1991, S. 43-110.

48 A. Ostermaier: Nachwort, S. 100.

49 Heinzle (Hg.): *Mythos Nibelungen*.

50 H. Münkler/W. Storch: *Siegfried*, S. 132.

51 S. Wodianka: *Zwischen Mythos und Geschichte*, S. 418 u.ö.

ren (wie sollten sie anders?) in der Regel ein »Unbehagen« am Mythos⁵²: Lodemann setzt mit seinem pazifistisch-ökologischen Siegfried ausdrücklich einen Gegenentwurf zum national-germanisierten Helden, wobei fraglich ist, ob er sich in der naiven Idealisierung des Nicht-Römischen, Germanisch-Nordischen nicht doch vergreift. Die Vermarktung der Nibelungen vor allem (nicht nur) in den Wormser Nibelungenfestspielen weckt den Verdacht, dass hier die Nibelungentradition primär als griffige ›Marke‹, mithin als Wirtschaftsfaktor interessiert. Die Fragmentierung, Häufung und Vermischung unterschiedlichster Schichten des Stoffs bei Ostermaier erzeugt – verbunden mit der Banalisierung problematischer Inhalte – den Eindruck einer auf Effekte schielenden Mythenkollage. Kritik wird unterlaufen, wenn man die Problempunkte in ihren vielfachen Brechungen und Überlagerungen kaum mehr erkennen kann.

Fragmentierung und Komisierung bedeuten aber immerhin Demontage von Nibelungenpathos: Die Komisierung des Nibelungenstoffs basiert »auf Textoperationen, die das neue Werk von einer angenommenen Rezeptionsgeschichte des Nibelungenstoffes distanzieren«⁵³; ein »spielerisch[er]« Umgang mit dem Nationalgedanken »stellt ihn [...] in Frage«.⁵⁴ Es fragt sich jedoch, ob man das Unbehagen am nationalistischen Missbrauch des Nibelungenstoffes, »wo es im Grunde nichts zu lachen gibt«⁵⁵, einfach weglachen kann, ob Komik diesen Missbrauch nicht vielmehr womöglich »verharmlost«⁵⁶ – »[w]äre nicht das Lachen auch der Beginn der Erkenntnis und der mögliche Anfang vom Ende des Gemetzels.«⁵⁷ Abhängig ist das freilich nicht von Literatur oder gar Literaturwissenschaft, sondern davon, inwieweit die nationalistisch-militaristische Verherrlichung eines vermeintlich germanischen Stoffs durch die neue Rechte eine bleibende Gefahr darstellt.

Auch im 21. Jahrhundert bleibt der Nibelungenstoff omnipräsent, doch impliziert der »privilegierte erinnerungskulturelle Status«⁵⁸ nicht kritisches historisches Bewusstsein. ›Alte‹ Schichten der Geschichte sind, sofern nicht lediglich Kolorit oder Projektionsfläche, für die aktuelle Rezeption (fast) irrelevant. Nur die Schicht des nationalistischen Missbrauchs wird halbwegs historisch kontextualisiert und kritisch reflektiert. Um ›Geschichte‹ selbst geht es nicht wirklich. Dass außerhalb der Wissenschaft Gegenwartsbezug und Aktualisierung die historische Distanz eibnen, ist freilich nicht anders zu erwarten: Prinzipiell verwandelt das

52 Ebd.

53 Busch, Nathanael: »Schieffried!«. Zur Tradition der komischen Nibelungen«, in: Dallapiazza/Ruzzenenti (Hg.), *Mittelalterbilder*, S. 139-162, hier S. 158.

54 N. Busch: »Schieffried!«, S. 159.

55 A. Ostermaier: Nachwort, S. 112.

56 N. Busch: »Schieffried!«, S. 160.

57 A. Ostermaier: Nachwort, S. 112.

58 S. Wodianka: *Zwischen Mythos und Geschichte*, S. 113 u.ö.

kulturelle Gedächtnis⁵⁹ Altüberliefertes der jeweiligen Gegenwart an. Diesem Modus des kulturellen Gedächtnisses sind die Verfahren aktueller Nibelungenrezeption allerdings nicht vergleichbar: Angesichts grenzenloser Speichermöglichkeiten durch Schriftlichkeit und Internet greift das »Gesetz der ›strukturellen Amnesie‹«⁶⁰ nicht, sind alle Möglichkeiten zu hemmungsloser Intertextualität gegeben. Fragmentierung und Dekontextualisierung, bisweilen wahllos anmutende Akkumulation und intertextuelle Metaisierung ohne neue Synthese sind die Folge – und zeigen zugleich, dass eine »große[] Geschichte«⁶¹ über die Nibelungen, ein kohärenter, sinnstiftender Entwurf, in der Gegenwart ernsthaft nicht mehr möglich ist. Gerade die einzige namhafte Autorin der Gegenwartsliteratur, die, wenn ich recht sehe, den Stoff auch in seiner historischen Distanz und Alterität ernst nimmt, Ulrike Draesner in *Nibelungen. Heimsuchung* (2016), nähert sich dem Stoff, auf verschiedene Facetten und in unterschiedlichen Perspektiven aufgebrochen, in mehreren Gedichtfolgen und zahlreichen Mini-Essays an.

59 Vgl. Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, München 1992 (zahlreiche Neuaufl.).

60 Heinzle, Joachim: »Die Nibelungensage als europäische Heldensage«, in: Heinzle/Klein/Obhof (Hg.), Die Nibelungen, S. 3-27, Zitat S. 19.

61 Hoppe, Felicitas: Die Nibelungen: Ein deutscher Stummfilm, Frankfurt a.M. 2021, S. 228.

Literarisches Geschichtsdenken heute

Mittelhochdeutsche Texte im Deutschunterricht (am Beispiel des *Nibelungenliedes* und seiner modernen Rezeption)

Nine Miedema

1. Geschichtsdenken? Geschichte denken? Geschichte(n) (aus-)denken?

Der Begriff des ›Geschichtsdenkens‹ (so der ursprüngliche Titel der Tagung, auf der dieser Sammelband beruht) wirft einige Fragen auf, die im gegebenen Rahmen zwar nicht erschöpfend diskutiert werden können, aber dennoch einige Aufmerksamkeit verdienen. Unklar ist erstens, ob im Kompositum ›Geschichtsdenken‹ das ›Denken‹ als ein von Sprache losgelöster Prozess zu imaginieren ist: Ist ein nonverbales ›Geschichtsdenken‹, ein ›Geschichtsdenken‹ ohne das Erzählen bzw. Schreiben von Geschichte vorstellbar?

Ausgehend von der Annahme, dass ›Geschichtsdenken‹ als eine vokale oder mentale Sprachhandlung zu imaginieren ist, herrscht, zweitens, Konsens, dass bei gleichzeitiger Beschreibung eines identischen Ereignisses (identischer geschichtlicher ›Daten‹¹) durch mehrere Personen Wahrnehmungsdifferenzen auftreten, die mit der Selektion der Fülle gleichzeitig stattfindender Detailereignisse und mit dem kulturellen Referenzrahmen zusammenhängen, von dem aus die Ereignisse betrachtet und beschrieben werden.² Es sind dies nicht notwendigerweise intentionale, manipulative Formen der Fälschung, sie implizieren jedoch dennoch ei-

1 Ich übernehme hier Felders Unterscheidung zwischen »(Vor)Gegebenem (Daten) und Gemachtem (Fakten)« bzw. Gedeutetem, sinnvoll Gemachtem (Felder, Ekkehard: »Faktizitätsherstellung mittels handlungsleitender Konzepte und agonaler Zentren. Der diskursive Wettkampf um Geltungsansprüche«, in: ders. [Hg.], Faktizitätsherstellung in Diskursen. Die Macht des Deklarativen [= Sprache und Wissen, Bd. 13], Berlin 2013, S. 13-28, hier S. 14).

2 So formulierte Gleba, Gudrun: »Vorwort«, in: dies. (Hg.), Instrumentalisierung von Historiographie im Mittelalter (= Das Mittelalter, Bd. 5.2), Berlin 2000, S. 3-16, hier S. 5: »Schon lange hat sich die Einsicht durchgesetzt, daß Geschichte immer wieder neu konstruiert wird und sich die jeweilige Konstruktion aus Problemen und Fragen der Gegenwart speist.«

ne (unbewusste) Verfremdung der Ereignisse. Erst die Betrachtung der Pluralität der Darstellungsformen (›Fakten‹) eines Geschichtsereignisses, und erst recht eines übergreifenden Geschichtsverlaufs, eröffnet Chancen, der Komplexität des ›Geschichtsdenkens‹ einzelner Personen, sozialer Gruppen oder ganzer Gesellschaften gerecht zu werden.

Drittens ist für den hier diskutierten Zusammenhang entscheidend, dass das Erzählen von Geschichte (und damit das ›Geschichtsdenken‹?) nicht immer eine klare Trennung zwischen historischem Erzählen als wissenschaftlichem Diskurs und historisch-fiktionalem Erzählen erlaubt.³ Bezüglich des historischen Erzählens ist spätestens seit dem *New Historicism*⁴ die Orientierungsfunktion historischen ›Wissens‹ problematisch geworden und sieht sich die Geschichts- wie auch die Literaturwissenschaft mit »einer aufgrund konstruktivistischer wie poststrukturalistischer Befunde unsicher gewordenen«, einer bruchhaften Geschichte konfrontiert.⁵ Zugleich wird deutlich, dass jedes Denken über Geschichte, jedes Erzählen und Schreiben von bzw. über Geschichte diese Geschichte in mehr oder weniger starkem Maße erst erschafft,⁶ Faktizität somit erst herstellt. Die Grenzen zwischen

3 Vgl. dazu Catani, Stephanie: *Geschichte im Text. Geschichtsbegriff und Historisierungsverfahren in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Tübingen 2016, S. 70.

4 Vgl. einleitend für die Germanistik: Baßler, Moritz (Hg.): *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur* (= UTB Literaturwissenschaft, Bd. 2265), 2., aktualisierte Aufl. Tübingen/Basel 2001.

5 S. Catani: *Geschichte im Text*, S. 9f. – Dass auch bereits im Mittelalter vielen Menschen der Konstruktionscharakter von Geschichte bzw. die Gefahr einer Fälschung geschichtlicher Daten bewusst war, zeigt umfassend Goetz, Hans-Werner: *Geschichtsschreibung und Geschichtsbewußtsein im hohen Mittelalter* (= *Orbis mediaevalis*, Bd. 1), Berlin 1999, z.B. S. 287-292; für die späteren Jahrhunderte vgl. Grenzmann, Ludger/Hasebrink, Burkhard/Rexroth, Frank (Hg.): *Geschichtsentwürfe und Identitätsbildung am Übergang zur Neuzeit* (= *Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, NF 41*), 2 Bde., Berlin/Boston 2016/2018. Zu den Geschichtsfälschungen ist weiterhin maßgeblich: *Fälschungen im Mittelalter. Internationaler Kongreß der Monumenta Germaniae Historica. München 16.-19. September 1986*, 6 Bde. (= *Monumenta Germaniae Historica Schriften*, Bd. 33), Hannover 1988-1990. Vgl. außerdem Laudage, Johannes (Hg.): *Von Fakten und Fiktionen. Mittelalterliche Geschichtsdarstellungen und ihre kritische Aufarbeitung* (= *Europäische Geschichtsdarstellungen*, Bd. 1), Köln u.a. 2003.

6 G. Gleba: »Vorwort«, S. 4, beschreibt das Problem wie folgt: »Historiker, Literaturwissenschaftler, Theologen und Philosophen ›schaffen‹ Geschichte in der Rekonstruktion der Vergangenheit. Sie [...] sind mitverantwortlich für das, was im gesellschaftlichen Gedächtnis verankert wird.« Das gesellschaftliche Gedächtnis unterscheidet sich als ein bewusst gesetztes von dem von Jan Assmann beschriebenen kulturellen Gedächtnis (vgl. ders.: *Das kulturelle Gedächtnis*, München 1992 u.ö.), »in dem auch eine Vielzahl unbewußter Stränge zusammengewunden sind« (G. Gleba: »Vorwort«, S. 4, Anm. 6). – Analog formuliert E. Felder: »Faktizitätsherstellung«, S. 13 (Herv. i.O.): »Wissen ist nicht, Wissen wird gemacht«.

›Geschichte denken‹ und ›Geschichte(n) ausdenken‹ im Sinne des bewusst oder unbewusst verändernden Erfindens von Geschichte(n) sind durchlässig.

Im Diskurs über die Setzung von Geschichte – oder zumindest über das Ringen um eine Durchsetzung einzelner Interpretationen geschichtlicher Ereignisse – wird deutlich, dass Geschichtsschreibung Züge deklarativer Sprechakte erhalten kann.⁷ Erst durch die Geschichtsschreibung verändert bzw. konstituiert sich die Welt in ihrer aktuellen und zukünftigen Geschichtlichkeit. Aufgrund der Komplexität des Erzählens ist allerdings wohl eher ein umfassender Diskurs- als ein auf einzelne Sprachhandlungen bezogener sprechakttheoretischer Ansatz weiterführend: ›Geschichte schreiben‹ ist vielleicht weniger als ein neuer deklarativer Sprechakt zu beschreiben, sondern als assertiver Sprechakt bzw. als Aneinanderreihung assertiver Sprechakte zu verstehen,⁸ bei der der Gesamtdiskurs, in den diese Sprechakte einbezogen sind, durchaus deklarative Eigenschaften haben kann.

Die Geisteswissenschaften, in Schule wie auch Hochschule, haben die notwendige, gelegentlich allerdings undankbare Aufgabe, in Bezug auf die Geschichtsschreibung und das ›Geschichtsdenken‹ keine Komplexitätsreduktion zu betreiben, sondern im Gegenteil eine Komplexitätssteigerung zu erreichen und diese als positiven Wert, als ›historisches Bewusstsein‹ zu vermitteln: insbesondere durch Multiperspektivität, durch die Berücksichtigung der unterschiedlichen Sichten auf ein

-
- 7 Zu den deklarativen Sprechakten im Deutschen vgl. Rolf, Eckard: *Illokutionäre Kräfte. Grundbegriffe der Illokutionslogik*, Opladen 1997, S. 197-215. Vergleichbar wären die Illokutionen (Herv. i.O.) »*Etwas für gültig/ungültig erklären*« (S. 205), »*Etwas definieren*« (S. 215) und »*Etwas so-und-so nennen*« (S. 215). Problematisch bei einer solchen Interpretation der Geschichtsschreibung als Sprechakt wäre aus linguistischer Sicht wohl die Eingrenzung auf einen thematischen Bereich; zu begründen wäre dann etwa, inwiefern sich *Geschichte schreiben* illokutionslogisch z.B. von *Gedichtinterpretationen schreiben* unterscheidet. Bei Deklarativa liegt außerdem in der Regel eine feste Bindung an eine Institution oder ein Amt vor. E. Felder: »Faktizitätsherstellung«, S. 15, formuliert: »Fakten existieren nicht aus sich heraus, sondern sind in Form sprachlicher Zeichenketten unmittelbar an Diskursakteure, deren Macht und gesellschaftliche Rolle sowie an das Prestige der Kommunikationsorgane gebunden.« Mit »Macht« und »Prestige« sind Formen der Institutionalisierung angesprochen, die möglicherweise eine deklarative Funktion von Geschichtsschreibung unterstützen. Es fällt auf, dass gerade in nicht-demokratischen Regimes die versuchte Steuerung der Wahrnehmung geschichtlicher Ereignisse durch politische Führungsmächte (d.h. durch eine institutionalisierte Macht) besonders stark ist. Darüber hinaus sollte allerdings der Einfluss sozialer Medien nicht unterschätzt werden, die kaum als zentral gesteuerte Institution verstanden werden können.
- 8 Erzählen gilt aufgrund der Komplexität der in ihm vereinten Sprecherabsichten nicht als eine Illokution, auch nicht als eine assertive (E. Rolf: *Illokutionäre Kräfte*, S. 139-163; vgl. dort z.B. die dem ›Erzählen‹ nahe stehenden Illokutionen [Herv. i.O.] »*Etwas behaupten*«, S. 142, »*Etwas bekanntgeben*«, S. 147, »*Eine Behauptung, eine These verallgemeinern*«, S. 156, »*Auf einer Behauptung insistieren*«, S. 161, und »*Etwas beteuern*«, S. 162). Zum diesbezüglichen diskursanalytischen Ansatz siehe: E. Felder: »Faktizitätsherstellung«.

Ereignis und durch die Frage danach, wie diese Sichten zustande gekommen sind und welche Institutionen ggf. den Diskurs deklarativ gesteuert haben könnten. Geschichtsschreibung, Geschichtsunterricht und damit auch Literaturgeschichtsunterricht sollten nicht intendieren, zu beschreiben, ›wie es eigentlich gewesen‹, sondern möglichst viele Interpretationen dessen ermitteln, wie es gewesen sein *könnte* und wer mit welchen Absichten welche Geschichte oder Geschichten interpretiert, erzählt und inszeniert hat.⁹ Ein Grundverständnis von Dialektik bleibt ein wichtiges Lernziel, ebenso wie die Kompetenz, Plausibilität kritisch abzuwägen, und zwar nicht nur anhand eines Einzelzeugnisses; Verständnis für und Empathie mit den Trägern der verschiedenen Interpretationen sollte dabei gerade im Literaturunterricht nicht außen vor bleiben. Der Deutschunterricht erlaubt es, die sprachlichen Muster zu erkennen, mit deren Hilfe Geschichte ›geschrieben‹ wird, und ggf. tendenziöse Festschreibungen zu entlarven. Dargestellt sei dies mithilfe eines literarischen Textes, der das Thema des literarischen Geschichts- bzw. Geschichtendenkens eindrücklich thematisiert, des *Nibelungenliedes*,¹⁰ sowie eines ausgewählten Rezeptionszeugnisses, *Unser Lied* von Helmut Krausser (3). Vorgesaltet sind einige grundsätzliche Überlegungen zum Mehrwert mittelhochdeutscher Texte im Deutschunterricht (2). In Abschnitt 4 schließlich wird dargestellt, inwiefern das den Schüler*innen sprachlich wenig vertraute, historische Differenz unmittelbar demonstrierende Mittelhochdeutsche einbezogen werden kann in einen schulischen Literaturunterricht, der die Analyse von Multiperspektivität als Chance begreift; hier werden Albert Ostermaiers das *Nibelungenlied* rezipierende Dramen eine besondere Rolle spielen (vor allem *Gemetzelt* und *Gold*). Es wird zu zeigen sein, wie gerade die mittelalterliche Literatur für das Einüben eines (literarischen) Geschichtsdenkens fruchtbar gemacht werden kann; zu demonstrieren ist das Verwendungspotenzial mittelalterlicher Texte für einen historisch kritischen, geschichts- und geschichtenreflexiven Deutschunterricht.

9 Wichtige Anregungen dazu gibt Bergmann, Klaus: Multiperspektivität. Geschichte selber denken, Schwalbach/Ts. 2000.

10 Das *Nibelungenlied* wird hier und im Folgenden nach folgender Ausgabe zitiert: Das *Nibelungenlied*. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Nach der Handschrift B hg. von Ursula Schulze, ins Neuhochdeutsche übersetzt und kommentiert von Siegfried Grosse (= Reclams Universal-Bibliothek, Bd. 18914), Stuttgart 2010 u.ö. Die Kursivierungen zur Kennzeichnung von Konjekturen wurden dabei nicht übernommen. Auf die Unterschiede zwischen den Fassungen *A, *B und *C des *Nibelungenliedes* kann im vorgegebenen Rahmen nicht näher eingegangen werden.

2. Mittelhochdeutsche Texte im Deutschunterricht

Seit der Einführung der kompetenzorientierten Lehrpläne für Schulen in Deutschland wird in der germanistischen Mediävistik häufig beklagt, dass diese die mittelalterliche Literatur kaum noch explizit erwähnen.¹¹ Diese Beobachtung ist an sich richtig: Der Lehrplan für die Gymnasiale Oberstufe im Saarland z.B. (Juli 2019) nennt für die Einführungsphase Deutsch als einen der »[v]erbindliche[n] Gegenstände« lediglich, es solle »eine angemessene Anzahl von **Gedichten** und **Auszügen anderer Textsorten** aus den Epochen **Mittelalter** (mindestens vier Texte), Barock (mindestens sechs Texte) und **Aufklärung** (mindestens vier Texte)« gelesen werden, allerdings mit einem Schwerpunkt auf dem Barock (Herv. i.O.).¹² Eine Unterrichtsreihe »Lyrik von 1200 bis 1750« schreibt dementsprechend »mindestens vier Texte, darunter mindestens zwei Gedichte« aus dem Mittelalter vor;¹³ die »Empfehlungsliste« für weitere Lektüren enthält als frei wählbare Vorschläge einige epische Werke, z.B. die Artusepen Hartmanns von Aue, Wolframs von Eschenbach *Parzival*, den *Tristan* Gottfrieds von Straßburg, den *Helmbrecht* Wernhers des Gartenære und den *Herpin* Elisabeths von Nassau-Saarbrücken.¹⁴ Die Hauptphase des Deutschunterrichts der Oberstufe erwähnt das Mittelalter danach weder für den Grund-, noch für den Leistungskurs.¹⁵

-
- 11 Hilfreiche Übersichten über die Kernlehrpläne und ihren Einbezug mittelalterlicher Texte publizierten 2006 Feistner, Edith/Karg, Ina/Thim-Mabrey, Christiane: *Mittelalter-Germanistik in Schule und Universität. Leistungspotenzial und Ziele eines Faches*, Göttingen 2006, S. 108-110 und 144-148.
- 12 Lehrplan Deutsch. Gymnasiale Oberstufe. Einführungsphase. 2019, siehe: https://www.saarland.de/SharedDocs/Downloads/DE/mbk/Lehrplaene/Lehrplaene_GOS_ab_2019_2020/Deutsch/LP_De_EP_2019.pdf?__blob=publicationFile&v=1 (letzter Zugriff: 23.12.2021), S. 17. – Anders ist die Lage in den Waldorfschulen; vgl. dazu Steinwachs, Frank: *Mittelalterliche Literatur an Waldorfschulen. Fachwissenschaftliche Grundlagen und pädagogische Implikation einer subjektorientierten Didaktik für die mittelalterliche Literatur im Deutschunterricht an Waldorfschulen im Kontext des didaktischen Diskurses am Beispiel von Wolframs ›Parzival‹ in Klasse 11*. Unveröffentlichte Dissertation, Saarbrücken 2020 (in Druckvorbereitung).
- 13 Lehrplan Deutsch. Gymnasiale Oberstufe. Einführungsphase. 2019, S. 18. Dass diese sehr kurze Begegnung mit lediglich wenigen mittelalterlichen Texten vor allem dem Ziel dient, »wesentliche Merkmale einzelner Epochen« (S. 21) zu erfassen, ist ein nicht ganz unproblematisches Unterfangen.
- 14 Lehrplan Deutsch. Gymnasiale Oberstufe. Einführungsphase. 2019, S. 46.
- 15 Lehrplan Deutsch. Gymnasiale Oberstufe. Grundkurs. Hauptphase. 2019; Lehrplan Deutsch. Gymnasiale Oberstufe. Leistungskurs. Hauptphase. 2019, siehe https://www.saarland.de/SharedDocs/Downloads/DE/mbk/Lehrplaene/Lehrplaene_GOS_ab_2019_2020/Deutsch/LP_De_HP_CK_2019.pdf?__blob=publicationFile&v=1 und https://www.saarland.de/SharedDocs/Downloads/DE/mbk/Lehrplaene/Lehrplaene_GOS_ab_2019_2020/Deutsch/LP_De_HP_LK_2019.pdf?__blob=publicationFile&v=3 [letzter Zugriff: 23.12.2021].

Falsch wäre es allerdings, daraus den Schluss zu ziehen, dass mittelalterliche Texte im Deutschunterricht nicht behandelt werden *dürften*: Die Kompetenzorientierung bietet prinzipiell deutlich mehr Anbindungsmöglichkeiten für alt- und mittelhochdeutsche Texte im Unterricht des Schulfaches Deutsch als die Kenntnisorientierung der früheren Lehrpläne.¹⁶ Reflektiert werden sollte, dass das Deutsche als Sprache und Literatursprache (und als Studienfach) kaum verstanden werden kann ohne den Rückblick auf die Karolingische Reform, die das Schriftfähigwerden des Deutschen bereits relativ kurz nach seiner Entstehung entscheidend förderte,¹⁷ und auf die Stauferzeit, in der das Deutsche literaturfähig wurde und sich immer stärker von den lateinischen und französischen Vorlagen löste.¹⁸

Eigene Erfahrungen der letzten 15 Jahre zeigen ausgesprochen positive Reaktionen der Schüler*innen auf Unterrichtsprojekte, die mittelalterliche Texte einbeziehen.¹⁹ Hauptziel war ein komplementäres Modell: Zunächst sollten die Schü-

16 Vgl. Miedema, Nine/Sieber, Andrea (Hg.): Zurück zum Mittelalter. Neue Perspektiven für den Deutschunterricht (= Germanistik – Didaktik – Unterricht, Bd. 10), Frankfurt a.M. u.a. 2013; dies.: »Das Projekt ›mittelneu‹ (Mittelhochdeutsche Texte im Deutschunterricht)«, in: Dieter Wrobel/Stefan Tomasek (Hg.), Texte der Vormoderne im Deutschunterricht. Schnittstellen und Modelle, Baltmannsweiler 2013, S. 171-185; Brückner, Jane et al.: »Das Projekt ›mittelneu‹. Förderung der Auseinandersetzung mit mittelhochdeutschen Texten im Deutschunterricht«, in: Ingrid Bennewitz/Andrea Schindler (Hg.), Das Mittelalter im Kinder- und Jugendbuch. Akten der Tagung Bamberg 2010 (= Bamberger interdisziplinäre Mittelalterstudien, Bd. 5), Bamberg 2012, S. 91-98; Miedema, Nine (Hg.): Mittelalterliche Texte (Praxis Deutsch 38/230 [2011]). Das Duisburg-Essener Projekt *mittelneu* ist zurzeit offline, es wird allerdings an einem Relaunch gearbeitet. Vergleichbar ist *MimaSch*, das jedoch einen Schwerpunkt auf handlungs- und produktionsorientierte Methoden sowie rezeptionsästhetische Ansätze legt (Coller, Detlef: »*wunder hœren sagen*. Ein Essay über die Nibelungensage in Zeiten des kompetenzorientierten Deutschunterrichts«, in: Volker Gallé [Hg.], Vom finsternen zum bunten Mittelalter. Wissenschaftliches Symposium der Nibelungenliedgesellschaft und der Stadt Worms vom 16. bis 18. Oktober 2015, Worms 2017, S. 133-150, hier S. 137; siehe auch <https://mimasch.de> [letzter Zugriff: 23.12.2021]).

17 Siehe zum Beispiel Haubrichs, Wolfgang: Die Anfänge. Versuche volkssprachiger Schriftlichkeit im frühen Mittelalter (ca. 700-1050/60) (= Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zum Beginn der Neuzeit, Bd. I.1), 2. Aufl. Tübingen 1995, S. 30-60, 272-292. Auch wenn die deutschsprachigen karolingischen Texte selbst in späteren Jahrhunderten nicht weiter tradiert wurden (ebd., S. 365), wurde mit der Verschriftlichung der deutschen Schreibsprachen in der Karolingerzeit eine entscheidende Basis für die Schrifttradition des Deutschen geschaffen.

18 Johnson, L. Peter: Die höfische Literatur der Blütezeit (1160/70-1220/30) (= Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zum Beginn der Neuzeit, Bd. II.2), Tübingen 1999, z.B. S. 92-104, 247-257, 330-346.

19 Die Schulprojekte waren bisher thematisch u.a. bezogen auf das *Nibelungenlied*, Wolframs von Eschenbach *Parzival*, Fabeln, Schwänke, Lyrik (v.a. Liebeslyrik) und das Mittelalterbild der Romantik. Sie umfassten von der fünften Klasse an alle Jahrgangsstufen. Die Studierenden sammelten in den Projekten Unterrichtserfahrung jenseits der regulären Praktika. Die Un-

ler*innen mithilfe der Similarität mittelalterlicher Themen und Diskurse für das Thema interessiert werden,²⁰ um dann in einer zweiten Phase alteritäre Aspekte (die historische Differenz, verstanden als eine Differenzqualität, nicht als ein Differenzproblem) der Gesellschaft, Kultur und Literatur des Mittelalters und Ansätze ihrer Verstehenshorizonte zu vermitteln. Traut es sich eine Lehrperson zu, Mittelalter im schulischen Deutschunterricht zu thematisieren,²¹ so kann sie sich der Aufmerksamkeit der Schüler*innen sicher sein und vermittelt ihnen außerdem in einem integrativen Unterricht teilfachübergreifende Kompetenzen teils besser als mithilfe jüngerer Texte.²² Den Lehrkräften an den Schulen, vor allem aber den Lehrenden in den Hochschulen kommt dabei eine entscheidende Rolle zu: Ein Interesse für die Vermittlung mittelalterlicher Werke und Stoffe im schulischen Deutschunterricht entsteht nur dann, wenn der universitäre Unterricht einerseits ausreichend Basiswissen und entsprechende Grundkompetenzen der historischen

terichtssequenzen, die maximal zwölf Unterrichtsstunden umfassten, manchmal aber auch nur auf zwei oder vier Stunden bezogen waren, wurden mit schulischen Lehrkräften zusammen erarbeitet. Der Unterricht lag in den Händen der Studierenden und erfolgte teils eigenständig, teils im *co-teaching*. Im Sommer 2021 hat eine neue Unterrichtsreihe unter Einbezug mittelalterlicher Liebeslyrik in einer 10. Klasse stattgefunden, in 2022 Unterrichtsentwürfe zum *Physiologus* und zur Mehrdeutigkeit im *Nibelungenlied*.

- 20 Andere Schwerpunkte, die die subjektive Bedeutsamkeit des Textes für Jugendliche fokussieren, wählt unter Bereitstellung reichen Materials Bärnthaler, Günther: Fragen an Hagen. Wege zum *Nibelungenlied* für jugendliche Schülerinnen und Schüler (= Mediävistik zwischen Forschung, Lehre und Öffentlichkeit, Bd. 15), Berlin u.a. 2020, vgl. insbesondere S. 93f. Bärnthaler bezieht viele Rezeptionszeugnisse des *Nibelungenliedes* ein, geht allerdings auf Krausser und Ostermaier nicht ein. Vgl. zum subjektorientierten Ansatz auch F. Steinwachs: Waldorfschulen.
- 21 Es ist eine wesentliche Aufgabe der universitären germanistischen Mediävistik, den zukünftigen Deutschlehrer*innen die Praktikabilität dieser Aufgaben zu demonstrieren. Vgl. bereits Mielke, Angela: »Mittelalterliche Literatur im Deutschunterricht in Zeiten der Kompetenzorientierung – assimilieren, integrieren, profilieren?«, in: Thomas Bein/Hans-Otto Horch (Hg.), Wissenstransfer im Deutschunterricht. Deutsch-jüdische Literatur und mittelalterliche Fachliteratur als Herausforderung für ein erweitertes Textverstehen (= Germanistik, Didaktik, Unterricht, Bd. 6), Frankfurt a.M. 2011, S. 133-178, hier S. 135f.; dazu auch Schwinghammer, Ylva: Mittelalter als Faszinosum oder Marginalie? Länderübergreifende Erhebungen, Analysen und Vorschläge zur Weiterentwicklung der Mittelalterdidaktik im muttersprachlichen Deutschunterricht (= Mediävistik zwischen Forschung, Lehre und Öffentlichkeit, Bd. 7), Frankfurt a.M. 2013, insbesondere S. 227-229.
- 22 Heiser, Ines: »Mittelhochdeutsch ist keine Kompetenz. Oder doch? Mittelhochdeutsche Literatur und die Bildungsstandards«, in: Miedema/Sieber (Hg.), Zurück zum Mittelalter, S. 21-39. D. Goller: »wunder hœren sagen«, S. 135, ergänzt Hinweise auf die »Förderung von männlichen Lesern und Lernern« sowie auf die kompetenzorientierten Lernziele, Gemeinsamkeiten und Unterschiede von Sprachen zu entdecken sowie sprachliche Strukturen zu untersuchen (S. 137).

Literaturwissenschaft vermittelt und andererseits gemeinsam mit den Studierenden die praktischen Unterrichtsmöglichkeiten einübt.

3. ›Inszenierte Geschichte‹ im *Nibelungenlied* und bei Helmut Krausser

Ausgehend von der historischen Differenz des Textes bietet das *Nibelungenlied* herausragende Möglichkeiten, Formen der im Text inszenierten Geschichte(n) zu analysieren und mit ihrer Hilfe das (geschichts-)kritische Bewusstsein der Schüler*innen zu schärfen. Denn das um 1200 verschriftlichte *Nibelungenlied* diskutiert im fiktionalen Rahmen die Deutung und Konstruktion von Geschichte intensiv;²³ da dies in den Rezeptionszeugnissen sehr unterschiedlich aufgegriffen wird, bietet der Unterricht über den mittelalterlichen Text und seine Nacherzählungen sowie deren literarische Darstellung der Inszenierung von Geschichte geeigneten Stoff für die Bewusstwerdung von historischer Distanz und für das generelle Wachhalten eines kritischen Bewusstseins gegenüber Geschichtsschreibung. Der Textverlauf des *Nibelungenliedes* sei im Folgenden als bekannt vorausgesetzt; dargestellt werden sollen lediglich einige wenige Aspekte seiner Interpretation und eine Auswahl wichtiger Strophen, die in keinem Unterricht zum *Nibelungenlied* fehlen sollten, sei er schulisch oder universitär.

Für den Handlungsverlauf des *Nibelungenliedes* hat der Streit der Königinnen eine zentrale Bedeutung.²⁴ Der Streit entsteht ausschließlich deswegen, weil die beiden Protagonistinnen von unterschiedlichen, jeweils in unterschiedlicher Weise defizitären Konstruktionen einer Geschichte ausgehen, die sie selbst nicht ha-

23 Im vorgegebenen Rahmen kann nicht eingehender diskutiert werden, inwiefern für den Deutschunterricht auch fruchtbar gemacht werden kann, dass das *Nibelungenlied* in seiner verschriftlichten Form historische Reminiszenzen der Völkerwanderungs- und der Merowingerzeit aufweist. Die wichtigsten Daten sind zusammengestellt bei Lienert, Elisabeth: *Mittelhochdeutsche Heldenepik. Eine Einführung* (= Grundlagen der Germanistik, Bd. 58), Berlin 2015, S. 30-32; Schulze, Ursula: *Das Nibelungenlied* (= Reclams Universal-Bibliothek, Bd. 17604), Stuttgart 2001, S. 60-77. Vgl. zum Verschriftlichungsprozess zusätzlich Müller, Jan-Dirk: *Spielregeln für den Untergang. Die Welt des Nibelungenliedes*, Tübingen 1998, S. 55-102. Prinzipiell wären im Deutschunterricht auch Ansätze diskutierbar, die im *Nibelungenlied* konkretisierbare Hinweise auf politische Akteure der Zeit um 1200 sehen möchten, vgl. Breuer, Jürgen (Hg.): *Ze Lorse bi dem münster. Das Nibelungenlied* (Handschrift C). *Literarische Innovation und politische Zeitgeschichte*, München/Paderborn 2006 (insbesondere die Aufsätze in der Sektion »Zeitbezüge«) und (zu Recht kritisch) E. Lienert: *Mittelhochdeutsche Heldenepik*, S. 32f. und 35f.

24 Vgl. dazu z.B. Miedema, Nine R.: *Einführung in das ›Nibelungenlied‹*, Darmstadt 2011, S. 78-87.

ben beeinflussen können, wobei zwei Aspekte wichtig sind.²⁵ Erstens ist Brünhild (fälschlich) vermittelt worden, Siegfried sei Gunther untertan (Standeslüge bzw. »Konstruktion falscher Hierarchien in der männlichen Gemeinschaft«²⁶). Dies ist eine deklarative Sprachhandlung in täuschender Absicht (Figurenrede Siegfrieds: »[...] *er ist mîn herre* [...]«²⁷ und entspricht somit nicht den intradiegetisch erzählten Daten (vgl. Siegfrieds Forderung, man solle dieser falschen Darstellung der Daten folgen: »[...] *sô sult ir, helde mære, wan einer rede jehen: / Gunther sî mîn herre, und ich sî sîn man* [...]«²⁸). Das *fake fact* der ständischen Unterlegenheit Siegfrieds verblüfft Brünhild zwar, sie akzeptiert es jedoch (B 421). Es beschäftigt sie allerdings auch während der Doppelhochzeit in Worms, bei der sie erfolglos versucht, diese Leerstelle in der ›Geschichtsschreibung‹ ihrer Schwiegerfamilie zu schließen (B 617). Die Jahre später erfolgende Einladung der Xantener nach Worms resultiert, wie der Erzähler erläutert, explizit aus dem Grund, dass Brünhild erfahren will, warum sich Kriemhild, obwohl sie Siegfried geheiratet hat, nicht wie die Ehefrau eines *eigen* Gunthers verhalte und das Ehepaar ihnen *sô selten dien*[.]e (B 721,3, B 722,3; vgl. B 721,4).

Kriemhild dagegen hat Siegfried als Gunther mindestens ebenbürtig erlebt, vor allem durch Siegfrieds nonverbales Verhalten (vgl. B 131, B 227). Der Streit der Königinnen entsteht durch das Vorhandensein unterschiedlicher fiktionsinterner konstruierter ›Wahrheiten‹ bzw. ›Fakten‹, durch eine Divergenz der Perspektiven auf die geschichtlichen ›Daten‹.²⁹ Beide Fürstinnen sind von ihrer Sicht überzeugt; einige der männlichen Figuren wissen fiktionsintern, dass in diesem Punkt Brün-

25 G. Bärnthaler: Fragen an Hagen, S. 287, bringt die Ausgangslage für den Streit der Königinnen auf die folgende Formel: »Letztlich sind also beide Königinnen schlecht informiert, was ihren Konflikt umso tragischer macht.«

26 Schul, Susanne: »*Es gibt immer ein Opfer?* Albert Ostermaiers Komödie *GOLD: Der Film der Nibelungen* aus einer intersektionalen Perspektive«, in: Ingrid Bennewitz/Detlef Goller (Hg.), *altiu mære* heute: Die Nibelungen und ihre Rezeption im 21. Jahrhundert, Bamberg 2022 (im Druck), im Manuskript S. 17. Ich danke Susanne Schul dafür, dass sie mir die Druckfahnen ihres Beitrags bereits vor der Drucklegung zur Verfügung gestellt hat.

27 B 418,4. Nonverbal wird diese Täuschung durch den Stratorendienst in B 395f. verstärkt. Vgl. B 421,1 (*dîn herre*), B 617,3 (*eigenholden*), B 818,2 (*sküneges man*), B 819,2 (*eigenmannes*); überspitzt B 822,1, B 824,2, B 825,4, B 827,1, B 835,4, B 838,2: *eigen*.]-D. Müller: Spielregeln, S. 366-368, spricht in diesem Zusammenhang von »Wahrheit setzende[n] Sprechakte[n]« (Zitat S. 366).

28 B 384,2f.; »so sollt Ihr, meine berühmten Helden, nur eines sagen: Gunther sei mein Herr, und ich sei sein Lehnsman.«

29 Vgl. weiterführend Kropik, Cordula: »Worms und Isenstein. Nibelungische Widersprüche als Kohärenzprinzip«, in: Elisabeth Lienert (Hg.), *Poetiken des Widerspruchs in vormoderner Erzählliteratur*, Wiesbaden 2019, S. 91-115, hier S. 99. Sie verweist darauf, dass der Streit letztlich auf einem »Widerspruch zweier unvereinbarer Herrschaftsmodelle« beruhe.

hilds ›Wahrheit‹ defizient ist,³⁰ aber dies zuzugeben, käme politischem Selbstmord gleich.

Wie Kriemhild dagegen, zweitens, ihre ›Geschichte‹ über Brünhilds angebliche Entjungferung durch Siegfried in der zweiten Brautnacht konstruiert hat (Kebsvorwurf, vgl. B 836,4 und B 837,2), bleibt textintern unklar. Auf Erzählebene gibt das *Nibelungenlied* für die Rezipient*innen des Textes eine deutliche chronologische Sequenz der Ereignisse vor, die den textinternen Figuren jedoch jeweils nur teilweise zugänglich ist: Zuerst warnt Gunther Siegfried davor, seiner Ehefrau zu nahe zu kommen (B 652,1f.), was Siegfried in einer eidesähnlichen Antwort verspricht (»*Daz nim ich*«, *sô sprach Sifrit*, »*ûf di triuwe mîn, / daz ich ir niht enminne. [...]*«³¹); dann ringt Siegfried Brünhild mit Gewalt nieder (B 674), so dass sie sich ergibt (B 675); danach entfernt er sich vom Bett (B 676), und Gunther nimmt seinen Platz ein (B 677,4); erst dadurch, dass Gunther Geschlechtsverkehr mit Brünhild hat, verliert sie daraufhin ihre übermenschliche Kraft (B 678-B 680).³² Dass Siegfried Kriemhild später den heimlich entwendeten Ring und Gürtel Brünhilds aushändigt, wird im *Nibelungenlied* nicht auserzählt, sondern nur kurz angedeutet: [E]r *hal si sît vil lange, daz er ir hete brâht, / unz daz si under krône in sinem lande gie.*³³ Was Siegfried seiner Ehefrau bei dieser Gelegenheit gesagt haben mag, wird im Text nicht dargestellt. Es sind hier Leer- bzw. Unbestimmtheitsstellen in der Erzählung über die Geschichte gesetzt, nicht nur für die textinternen Figuren, sondern auch für die Rezipient*innen des Textes, die das *Nibelungenlied* somit sehr unterschiedlich lesen können und gelesen haben.

Durch den Streit der Königinnen ist Kriemhilds (nicht den fiktionsinternen ›Daten‹ entsprechende) Darstellung der Ereignisse der zweiten Brautnacht öffent-

30 »Gestritten wird über Unwahrheiten: Siegfried ist weder Gunthers Vasall noch hat er mit Brünhild geschlafen«, E. Lienert: *Mittelhochdeutsche Heldenepik*, S. 47.

31 B 653,1f.; »[i]ch verspreche bei meiner Treue«, antwortete Siegfried, »dass ich nicht mit ihr schlafe«.

32 In B 664,3 wird außerdem betont, dass Gunther sehr genau beobachtet, *daz heimlicher dinge von in dâ niht geschach*. »Betont wird das so auffällig, als erzähle der Text hier gegen eine anderslautende Tradition an«, E. Lienert: *Mittelhochdeutsche Heldenepik*, S. 39.

33 B 681,2f.; »[n]och sehr lange Zeit, bis sie die Krone in seinem Lande trug, enthielt er ihr vor, was er für sie mitgebracht hatte«. Von Siegfrieds Krönung ist in B 710f. die Rede, Kriemhilds Krönung wird nicht explizit genannt; eventuell ist der Zeitpunkt nach der Geburt des Sohnes Gunther und dem Versterben der Königin Sieglinde gemeint, B 714,2f.: *dô het den gewalt mit alle der edeln Uoten kint, / der sô rîchen vrouwen ob landen wol gezam* (»[d]a besaß nun die Tochter der edlen Ute die gesamte Verfügungsgewalt, die einer so mächtigen Herrin über die Länder zukam«). Zur Motivation Siegfrieds bei der (von hinten motiviert: für den Plot notwendigen) Entwendung der Gegenstände siehe J.-D. Müller: *Spielregeln*, S. 273, der hier psychologisch argumentiert: »Sivrits *höher muot* ist nicht höfischer Ausdruck gemeinschaftlicher Harmonie – das unterscheidet ihn von Minnesang und Artusroman –, sondern ist ganz und gar selbstbezogenes Bewußtsein seiner Überlegenheit über Gunther.«

lich geworden,³⁴ und damit auch die Beleidigung und Entehrung Brünhilds.³⁵ Textintern wird dargestellt, dass Gunther in seiner Funktion als Richter nach dem Streit der Fürstinnen versucht, die öffentliche Beleidigung Brünhilds durch Kriemhild (Kebsenvorwurf), die das gesamte Königshaus trifft, mithilfe eines Eides zu sühnen, den Siegfried leisten soll. Der Wortlaut der Anklage sowie des Eides ist aufschlussreich. Brünhilds öffentliche Anklage lautet, »[...] *dir sol geklaget sîn, / si giht, mich habe gekebset Sifrit, ir man.*«³⁶ Gunther reformuliert den Gegenstand der Anklage: »[...] *[U]nd hât er sichs gerüemet, daz sol er hæren lân, / oder sîn muoz lougen der helt von Niderlant.*«³⁷ In der Forschung hat wenig Beachtung gefunden, dass Gunther in seiner richterlichen Funktion, nunmehr deklarativ, öffentlich den folgenden Gegenstand der Anklage definiert und damit neue ›Fakten‹ schafft:³⁸ Brünhild habe Gunther gegenüber die Anklage erhoben, »[...] *du [Siegfried] habes dich des gerüemet, daz du ir schönen lîp / aller êrst habes geminnet. daz sagt Kriemhilt, dîn wîp.*«³⁹ Gegenstand der Anklage ist somit nunmehr eine doppelt vermittelte sprachliche Handlung: Kriemhild habe die Brünhild entehrende Behauptung geäußert, Siegfried habe sich dessen gerühmt, dass er sie entjungfert habe. Durch diese sprachliche Handlung wird Gunther, dem als Richter die deklarative Macht obliegt, aus ›Daten‹ ›Fakten‹ werden zu lassen, der Versuch in den Mund gelegt, das Kernproblem zu manipulieren: Es geht in der Anklage nicht mehr um

34 Zur falschen ›Beweiskraft‹ von Ring und Gürtel siehe J.-D. Müller: Spielregeln, S. 270-276.

35 Kriemhild beleidigt Brünhild nicht nur verbal als *kebs* und setzt sie als *eigen* herab, sondern erzwingt bekanntlich außerdem in einem Akt symbolischer Kommunikation den einen Rangunterschied suggerierenden Vortritt beim Betreten der Kirche, B 840,2f. Die Beleidigung ist damit auch für alle diejenigen Gefolgsleute der Wormser und Xantener erkennbar, die außer Hörweite sind. Umgekehrt sind auch die Tränen der vor der Kirche verharrenden Brünhild (B 840,1, wie auch bereits B 615) als eine öffentliche, Kriemhild anklagende Darstellung des ihr angetanen Leids zu verstehen, vgl. N. Miedema: Einführung in das ›Nibelungenlied‹, S. 75 (mit weiterer Literatur). Darauf bezieht sich auch Hagen (B 870,3).

36 B 850,2f.; »[v]or Dir klage ich an, dass sie behauptet, Siegfried, ihr Mann, habe mich zu seiner Nebenfrau gemacht.«

37 B 852,2f.; »[o]b er sich damit gebrüstet hat, muss der Held aus Niederland gestehen oder widerrufen.«

38 Gunthers Anklage spiegelt allerdings Brünhilds Gedankenrede, »[...] *hât ersich es gerüemet, ez gêt an Sifrides lîp.*« (B 842,4; »[w]enn Siegfried damit geprahlt hat, dann geht es ihm ans Leben«). Die (An-)Klage, jemanden für schuldig oder unschuldig zu erklären, ihn zu verurteilen bzw. ihn von einer Anklage freizusprechen, gehören alle zu den deklarativen Sprechakten, Aussagen unter Eid dagegen zu den Assertiva (E. Rolf: Illokutionäre Kräfte, S. 207, 209, 211, 211f. und 161). J.-D. Müller: Spielregeln, S. 367, deutet die unterschiedliche Wirkungskraft der verschiedenen Sprechakte an, spricht allerdings ungenau vom »deklaratorische[n] Gestus« des Urteilspruchs.

39 B 854,3f.; »Du hättest Dich gebrüstet, ihren schönen Körper als Erster geliebt zu haben. Das behauptet Kriemhild, Deine Frau.«

die Ereignisse selbst, sondern um das Erzählen über sie. Entsprechend formuliert Siegfried in seinem Eid nichts, was die Ereignisse selbst beträfe, sondern thematisiert ausschließlich den Vorwurf des *rüemens*:⁴⁰

B 855: Dô sprach der starke Sifrit: »und hât si daz geseit,
ê daz ich erwinde, ez sol ir werden leit.
und wil dir das enpfüeren vor allen dînen man
mit mînen hôhen eiden, daz ich es niht gesaget hân.«

Siegfried kann diesen Reinigungseid anbieten, »da es die Behauptung nie gegeben hat, was bedeutet, daß er Prünhilt nicht beleidigt hat und Kriemhilt's Worte keine Grundlage in dem haben, was er selbst ihr sagte«. ⁴¹ Der Eid würde damit lediglich dem Zweck dienen, die Beschuldigung des *rüemens* als falsch zu entkräften – das eigentliche Skandalon, dass nämlich dieses *rüemen* impliziert, Siegfried habe Brünhild tatsächlich entjungfert, bliebe damit ausgeklammert. Im textinternen inszenierten sprachlichen Handeln Gunthers und Siegfrieds wird die Auseinandersetzung mit dem Problem der ›wahren‹ Geschichte der zweiten Brautnacht auf die Frage verlagert, was darüber *erzählt* wird. ⁴² Gunther urteilt dementsprechend: »[...] [I]ch wil iu ledic lân, / des iuch mîn swester zîhet [...]«. ⁴³ Mit diesem (deklarativen) Urteil Gunthers liegt der Versuch vor, die ›Daten‹ der zweiten Brautnacht durch das autoritative Festsetzen neuer ›Fakten‹ zu überschreiben.

40 »Da antwortete der starke Siegfried: ›Und wenn sie es gesagt hat, so wird sie das, ehe ich davon ablasse, noch sehr bedauern. Vor allen Deinen Gefolgsleuten will ich Dir mit meinen heiligen Eiden versichern, dass ich ihr so etwas nicht gesagt habe.«

41 J.-D. Müller: Spielregeln, S. 281.

42 Eine Form dramatischer Ironie ist es deswegen, wenn Siegfried nach dem Urteil verspricht, seine Ehefrau so zu »[...]ziehen [...], / daz si üppeclîche sprûche lâze[...] under wegen [...]« (B 859,1f.; »so [zu] erziehen [...], dass sie übermütiges Gerede bleiben [lässt]«): Dass allem Anschein nach Siegfried selbst Kriemhild irgendwelche ›Fakten‹ über die zweite Brautnacht erzählt hat, zeigt, dass der Anlass für den Streit der Königinnen letztlich Siegfrieds (und nicht Kriemhilds) *üppeclîche sprûche* gewesen sein könnten (vgl. N. Miedema: Einführung in das ›Nibelungenlied‹, S. 87). Interessant ist Giselhers Aussage, »[...] jâ ist es harte lîhte, dar umbe zûrrent diu wîp.« (B 863,4; »[e]s ist recht unbedeutend, weswegen die Frauen in Zorn geraten sind.« [oder genauer, misogyn verallgemeinernd: ›weswegen Frauen in Zorn geraten‹]), da sie sehr deutlich zeigt, dass Giselher die Tragweite der *sprûche* nicht bewusst ist.

43 B 857,2f.; »[d]eshalb spreche ich Euch von dem frei, was Euch meine Schwester vorwirft«. Auffälligerweise wurde in Gunthers Figurenrede in B 856,2f. angekündigt, »[...]den eit, den du dâ biutest, unt mac der hie geschehen, / aller valschen dinge, der wil ich dich ledig lân.« (»wenn der Eid, den Du anbietest, hier geleistet werden kann, werde ich Dich von allen Unredlichkeiten freisprechen.«): Dass Gunther Siegfried hier noch duzt, während er ihn in B 857 in der öffentlichen Urteilssprechung ihrzt, unterstreicht den offiziellen Charakter des deklarativen Sprechaktes in B 857.

Allerdings: »Gunthers Urteil schafft keineswegs Frieden«,⁴⁴ »Brünhild und Hagen [...] begnügen sich mit der öffentlichen Schein-Klärung nicht. Hagen plant Rache – Schande und Leid der Königin betreffen den ganzen Hof«. ⁴⁵ Ob Blutrache die angemessene Form der Rache ist, darf hinterfragt werden, aber dass der Ehrenmord jenseits gerichtlicher Verhandlung (auch ohne ein *widersagen*) gerächt werden darf, wenn die Betroffene, Brünhild, sich durch den zweifelhaften Eid nicht ausreichend entschädigt sieht, ist vor dem zeitgenössischen rechtlichen Hintergrund nachvollziehbar. ⁴⁶ Und letztlich willigt auch Gunther in die Tötung Siegfrieds ein bzw. billigt sie, wenn auch nicht in einem formalen Gerichtsprozess (B 873⁴⁷ – es gäbe ja fiktionsintern keinen Anlass für eine Revision des ersten Urteils). Hagens (und Brünhilds) Rache, von Hagen als *Racheverpflichtung* dargestellt, verselbständigt sich von der Frage, »wie es« in der zweiten Brautnacht »eigentlich gewesen«, denn dieses Wissen entzieht sich Hagens ebenso wie Brünhilds Kenntnis; die Verlagerung auf das Sühnen der Majestätsbeleidigung lenkt von den »Daten« der zweiten Brautnacht ab.⁴⁸

44 J.-D. Müller: Spielregeln, S. 282.

45 E. Lienert: Mittelhochdeutsche Heldenepik, S. 40. Möbius, Thomas: Studien zum Rachege-
danken in der deutschen Literatur des Mittelalters (= Europäische Hochschulschriften I,
Bd. 1395), Frankfurt a.M. u.a. 1993, S. 51, beschreibt die Szene fälschlich als ein »klärende[s]
Gespräch zwischen Gunther und Siegfried« und verkennt damit den Status der Szene als Ge-
richtsvorgang; auch dass die Standeslüge und der Kebsenvorwurf »völlig ausgeräumt« wor-
den seien (ebd.), entspricht nicht den fiktionsinternen »Daten«, vgl. die zweifelnde, wenn
auch schweigende Reaktion der Zeugen der Gerichtsszene (B 858,4: *dô sâhen zuo zeinander di
guoten ritter gemeit*, »[d]a sahen sich die guten und stolzen Ritter an«; dazu N. Miedema: Ein-
führung in das »Nibelungenlied«, S. 87).

46 Entscheidend ist Th. Möbius' Hinweis, *rechen* stehe im *Nibelungenlied* nicht für »Ahndung eines
Rechtsverstoßes durch eine höhere Instanz«, sondern für »Vergeltung eines Unrechts in
Selbsthilfe«; ders.: Studien zum Rachege-
danken, S. 45, 46; vgl. S. 52 (»Rache einer Beleidigung«), S. 54 (»Vergeltung für die Beleidigung Brünhilds«), S. 55. Dass der Erzähler die Tötung
Siegfrieds als *missewende* wertet (B 978,4; »Untat«), widerspricht dem nicht: Gemeint ist hier
wohl weniger die Rache an sich als deren von Verstellung, Betrug und der Entwaffnung des
Gegners geprägte Form. In B 866,4 (Erzähler) und B 870,4 (Figurenrede Hagens) erfolgt der
eine Fehde ansagende Rechtsakt des *widersagens* vor Zeugen als einer »offene[n] Aufkündi-
gung des Friedens« (ebd., S. 47), dessen Gültigkeit allerdings wegen der Abwesenheit Siegfrieds
bezweifelt werden darf. – Auch G. Bärnthaler: Fragen an Hagen, S. 108–111, betont, die
Rache sei als »ein legitimes Verhalten« zu verstehen (Zitat S. 108).

47 Gunthers ambivalente Haltung wird insbesondere im Kontrast seiner Figurenrede in den
Strophen B 865/B 869 und B 871 erkennbar. In B 1042 leugnet er das Geschehen explizit; un-
klar ist, ob dies als ein assertiver Sprechakt oder als eine deklarative richterliche Handlung
nach dem »anklagenden« Bluten der Leiche Siegfrieds zu verstehen ist.

48 Entsprechend bezieht sich Hagens Figurenrede in B 864,3 erneut auf Rache für das *rüemen*
und damit auf die von Gunther erschaffenen »Fakten«, nicht auf Brünhilds eigentliche An-
klage, die sich, wie oben ausgeführt, gegen Kriemhild richtete; Siegfried ist fiktionsintern

Kriemhild dagegen sieht Siegfrieds Tod als Mord: Trotz eines einmaligen Schuldeingeständnisses, dass sie Brünhild möglicherweise etwas Negatives angetan haben könnte, wofür Siegfried nicht büßen sollte (B 890), ist ihr ganzes Handeln als ein Rachebedürfnis dargestellt – nicht als ein im christlichen Sinn durchaus stärker anfechtbares Bedürfnis nach *Gegenrache*.⁴⁹

Wie präzise der Text die verschiedenen Perspektiven auf die textinternen ›Fakten‹, auf die Verabsolutierung dieser ›Fakten‹ und auf die dahinter liegenden ›Daten‹ formuliert, zeigt sich auch in der Szene, in der Kriemhild Hagen an Etzels Hof vor Zeugen beschuldigt, »[...] *ir sluoget Sifriden*«:⁵⁰

B 1787: Er [Hagen] sprach: »waz sol des mêre? der rede ist nu genuoc.
ich binz aber, Hagene, der Sifriden sluoc,
den helt ze sînen handen. wi sêre er des engalt,
daz diu schœne Kriemhilt di vroun Brûnhilden schalt! [...]«

allerdings aufgrund seines Eides und als (männliche) Rechtsperson ein durchaus geeignetes Opfer der Rache.

- 49 Der moderne Begriff ›Gegenrache‹ ist etwas irreführend, da der Begriff *widerrechen* in der mittelhochdeutschen Begriffsdatenbank und in Lexers Mittelhochdeutschem Wörterbuch lediglich je einmal und deutlich später als das *Nibelungenlied* nachgewiesen ist (www.mhd.bdb.sbg.ac.at [letzter Zugriff: 23.12.2021]; Mittelhochdeutsches Handwörterbuch von Matthias Lexer, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21, <https://www.woerterbuchnetz.de/Lexer?lemid=W02624> [letzter Zugriff: 23.12.2021]). Obwohl die Frage nach dem initiierten Anlass für die (erste) Rache im mittelalterlichen weltlichen Rechtsverständnis weniger wichtig ist als die grundsätzliche Möglichkeit zur Rache, ermöglicht das Rechtssystem im Mittelalter durchaus eine friedliche Lösung der Konflikte durch eine Wergeldzahlung (Th. Möbius: Studien zum Rachedenken, S. 49), und es erlauben bzw. fordern die versöhnlicheren christlich-geistlichen Traditionen eine Unterbrechung des Mechanismus von mit Blutrache beantworteter Blutrache durch Verzeihung und Versöhnung. Im *Nibelungenlied* beherrscht die immer weiter eskalierende Blutrache das fiktionale Geschehen, aber es ist Th. Möbius, ebd., S. 282, nicht in seiner Schlussfolgerung zu folgen, dass der Text dies gutheiße: Die Blutrache wird zwar als unausweichlich dargestellt (vgl. auch die Tatsache, dass sich Etzel erst durch die Tötung seines Sohnes Ortlieb in die Forderung nach Blutrache an Hagen einreißt, B 2087), führt aber so eindeutig und unabwendbar in die Katastrophe, dass man die gesamte Textaussage kaum als eine Befürwortung dieses Handelns bezeichnen kann (diese Option erwägt Möbius allerdings immerhin auf S. 69f.).
- 50 B 1786,3; »Ihr habt Siegfried [...] erschlagen«. B 1787: »Er sagte: ›Was soll das alles noch? Darüber ist genug geredet worden. Ich bin noch immer der Hagen, der Siegfried, den tapferen Helden, erschlagen hat. Wie sehr hat er dafür büßen müssen, dass die schöne Kriemhild die Herrin Brünhild beschimpft hat!« Vgl. N. Miedema: Einführung in das ›Nibelungenlied‹, S. 110. In der vorgegebenen Situation handelt es sich nicht um eine förmliche Anklage, da keine richterliche Instanz anwesend ist. Kriemhild fordert somit, wie Brünhild und Hagen, »Vergeltung eines Unrechts in Selbsthilfe« (vgl. Anm. 46).

Hier trifft wohl nicht zu, dass sich Hagen »erstmalig als Siegfrieds Mörder« bekenne;⁵¹ in konsequenter Anwendung von Hagens Perspektive hat es keinen Mord gegeben, sondern lediglich Totschlag im Rahmen einer nach germanischem Recht notwendigen Blutrache. Dass Etzels Krieger daraufhin Hagen nicht angreifen, trotz Kriemhilds expliziter Aufforderung dazu (B 1789), hängt wohl nicht bzw. nicht nur damit zusammen, dass Etzels Mannen Feigheit zugeschrieben wird (B 1790,4: *vorhte*; vgl. B 1792-1795 und B 1844). Vielmehr wird in diesem Moment deutlich, dass Kriemhild nicht zu einer gerichtlichen Bestrafung Hagens auffordert, sondern zu persönlicher Rache. »[...] [J]â wil uns verleiten des kunec Etzeln wîp.« (B 1791,4), lautet die darauffolgende kollektive Figurenrede der Gefolgsleute Etzels. Siegfried Grosses Übersetzung »Ja, die Gemahlin König Etzels will uns ins Verderben führen« ist zu »sie will uns in die Irre führen« zu korrigieren: Es geht wohl darum, dass sich die Krieger an Etzels Hof nicht für ein außergerichtliches Rachebedürfnis instrumentalisieren lassen wollen, zumal es von einer Frau geäußert wird⁵² und zu diesem Zeitpunkt noch nicht durch Etzel als Person mit richterlicher Macht unterstützt wird.

Auch wenn im Schulunterricht das *Nibelungenlied* kaum als Ganztextlektüre angeboten werden kann, insbesondere nicht der mittelhochdeutsche Text, lassen sich die Nacherzählungen⁵³ jeweils um wenige Strophen Originaltext (ggf. mit Grosses Übersetzung) ergänzen, um die skizzierten zentralen Punkte des Plots und die Kernprobleme des mittelalterlichen Textes ansprechen zu können.⁵⁴ Eine andere

-
- 51 E. Lienert: *Mittelhochdeutsche Heldenepik*, S. 44; ebd. ist die Rede von »Hagens Verbrechen«; vgl. ebd., S. 51, »[d]er hinterlistige Mord«, S. 56, Hagen bleibe »Siegfrieds Mörder«. Vgl. zur zeitgenössischen Unterscheidung von Mord (der eine hier nicht gegebene Heimlichkeit voraussetze) und Totschlag auch G. Bärnthaler: *Fragen an Hagen*, S. 206-209.
- 52 »Blutrache ist Kern heroischer Ethik und noch hochmittelalterlicher Rechtsvorstellungen; einer Frau aber kommt sie nicht zu, insbesondere nicht die (bei Männern selbstverständliche) eigenhändig ausgeübte Gewalt« (E. Lienert: *Mittelhochdeutsche Heldenepik*, S. 55); dies trifft sowohl für Brünhild als auch für Kriemhild zu. Besonders eindeutig ist die textinterne Verurteilung eigenhändig ausgeübter weiblicher Rachehandlungen in der Schlusszene des *Nibelungenliedes*, als Kriemhild aufgrund ihrer Enthauptung Hagens von Hildebrand zerstückelt wird, ohne dass die textinternen Figuren und/oder der Erzähler dies verurteilen (B 2371-2374).
- 53 Da sich Ehrismann, Otfried: *Das Nibelungenlied* (= Becksche Reihe, Bd. 2372), München 2005, lediglich auf den ersten Teil des Textes bezieht, bietet sich insbesondere Bierwisch, Manfred/Johnson, Uwe: *Das Nibelungenlied* (= Insel Taschenbuch, Bd. 4528), 5. Aufl. Berlin 2019, als Textgrundlage an.
- 54 Zu denken wäre hier z. B. an die oben besprochenen Strophen B 384, B 418, B 674-681, B 837, B 850-859, B 978, B 1786-1787; zusätzlich eventuell B 870, B 889-902, B 975-990. Der Vergleich zweier Texte würde damit für »weitere Möglichkeiten des Erkenntnisgewinns, wie [...] Aufbau von Wissen über das Mittelalter und seine Literatur, Einblicke in die literarische Traditionsbildung und die Funktionsweise intertextueller Referenzen oder Erschließen neuer Sinnebenen in bekannten Texten« verwendet werden können (Mende, Iris: *Vermitteltes Mittelalter?*

Herangehensweise, die hier in den Mittelpunkt gestellt sei, ist der Weg der Aneignung des Stoffes über Rezeptionszeugnisse des *Nibelungenliedes*,⁵⁵ wobei ebenfalls Einzelstrophen des mittelhochdeutschen Werkes kontrastiv einbezogen werden sollten. Besprochen seien ausschließlich moderne Nibelungendramen, da diese eine bisher noch zu selten genutzte Möglichkeit bieten, mittelalterliche Texte auch in der Oberstufe und im Abitur zu behandeln.⁵⁶

Helmut Krausser treibt in seinem Theaterstück *Unser Lied* (Uraufführung 2005)⁵⁷ ein raffiniertes intertextuelles Spiel mit der Geschichte und dem Erzählen (bzw. Schreiben) über Geschichte.⁵⁸ Hagen ist hier derjenige, der dem Spielmann

Schulische und außerschulische Potentiale moderner Mittelalterrezeption [= Germanistik, Didaktik, Unterricht, Bd. 8], Frankfurt a.M. 2012, S. 263).

- 55 Vgl. dazu auch den Beitrag von Elisabeth Lienert in diesem Sammelband. Nicht ausdiskutiert werden kann im vorgegebenen Rahmen das Problem, dass sich auch für die hier behandelten Rezeptionszeugnisse eine »Vereinnahmung der Epoche für zeitgenössische Belange« feststellen lässt; so »werden moderne Problematiken [...] vor mittelalterlicher Kulisse verhandelt« (I. Mende: Vermittelttes Mittelalter?, S. 261).
- 56 Lehrplan Deutsch. Gymnasiale Oberstufe. Leistungskurs. Hauptphase 2019, S. 22. Vgl. Miedema, Nine: »Das Mittelalter auf der Bühne und im Film. Moritz Rinkes ›Die Nibelungen‹ im Deutschunterricht«, in: Julia Knopf (Hg.), Medienvielfalt in der Deutschdidaktik. Erkenntnisse und Perspektiven für Theorie, Empirie und Praxis, Baltmannsweiler 2015, S. 169-178, hier S. 169.
- 57 Als Vorabdruck herausgegeben in: Theater der Zeit 57 (2002), S. 57-71; hier zitiert nach Krausser, Helmut: *Unser Lied*, in: ders.: Stücke 93-03. Mit einem Vorwort von Peter Michalzik (= Fischer Taschenbuch, Bd. 15979), Frankfurt a.M. 2003, S. 325-375. Als Entstehungsjahr ist ebd., S. [5], 2002 angegeben, auf S. 325 ist allerdings vermerkt, dass Krausser bereits im Jahr 1993 am Stoff arbeitete (vgl. auch die Tatsache, dass Krausser im 1994 entstandenen Theaterstück *Lederfresse* die Kettensäge des Protagonisten wie in Wagners Oper *Der Ring des Nibelungen* »Nothung« nennt, siehe Kindt, Tom: »Dies verschränkte Nebeneinander von Alltag und All«. Annäherungen an Helmut Kraussers Texte für das Theater«, in: Text+Kritik 187 [2010], S. 86-93, hier S. 87). Birgfeld, Johannes: »Hierzulande werde ich kaum noch gespielt«. Der Dramatiker Helmut Krausser«, in: Claude D. Conter/Oliver Jahraus (Hg.), Sex – Tod – Genie. Beiträge zum Werk von Helmut Krausser (= Poiesis, Bd. 4), Göttingen 2009, S. 163-180, hier S. 165, vermerkt, dass die Uraufführung 2005 stattfand. Birgfeld blendet ansonsten in seiner Analyse *Unser Lied* als eine der »Adaptionen« älterer Texte aus (S. 166). Es sei betont, dass die vorliegenden Untersuchungen keine Gesamtdeutung der modernen Dramen anstreben und mit Blick auf die Bezüge zwischen dem Prätext und der Adaption unter der Fragestellung des Schreibens von Geschichte auf textinterner wie auch auf textexterner Ebene bei der Behandlung einzelner Szenen sehr selektiv vorgehen.
- 58 Bennewitz, Ingrid: »Unser Lied – ein neues Lied? Helmut Kraussers Gesang vom Untergang Burgunds im Kontext zeitgenössischer Nibelungenrezeption«, in: Conter/Jahraus (Hg.), Sex – Tod – Genie, S. 283-294, hier S. 284, beschreibt die Handlung als »Teil von Geschichten, nicht als Geschichte«, »ständig dekonstruiert durch die historische ›Wahrheit‹ Hagens«. Glasner, Peter: »Ein neues Lied! Ein Höllenlied! Helmut Kraussers Arbeit am Nibelungen-Mythos«, in: Monika Schausten (Hg.), Das lange Mittelalter. Imagination – Transformation – Analyse. Ein Buch für Jürgen Kühnel (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik, Bd. 763), Göppingen 2011,

Volker den Auftrag zum Verfassen eines Liedes erteilt – »er will die Macht über Geschehen und Lied«:⁵⁹

HAGEN Es gilt, ein Lied zu schreiben, ungeheuer,
das Künstler aller Zeiten
neidvoll und mit Furcht betrachten,
ein Höllenlied, das Schneisen schlägt,
Brücken baut zu einer Zeit,
die wir mit Schwertern nicht erreichen.

Volker sollte sich dabei ganz in den Dienst derjenigen Fassung der Geschichte stellen, wie Hagen sie geschrieben sehen möchte. Hagen versucht somit, einen deklarativen Geschichtsdiskurs zu führen und seine ›Fakten‹ als die wahren ›Daten‹ zu etablieren.⁶⁰

S. 145-172, hier S. 148, formuliert, es finde sich bei Krausser ein »Konnex von Geschehen und Literarisierung, von Geschichte und deren heldenepischer Heroisierung«.

- 59 P. Glasner: »Ein neues Lied?«, S. 152. Händl, Claudia: »Nuove forme di ricezione del *Nibelungenlied* e della materia nibelungica nel teatro tedesco contemporaneo: *Unser Lied. Gesang vom Untergang Burgunds – Nibelungendestillat* di Helmut Krausser e *Die Nibelungen* di Marc Pommerening«, in: Maria Grazia Cammarota/Roberta Bassi (Hg.), *Riscrittura e attualizzazione dei testi germanici medievali* (= Biblioteca di linguistica e filologia, Bd. 5), Bergamo 2017, S. 129-159, hier S. 133, verweist zu Recht darauf, dass Volker in Kraussers Fassung des Nibelungenstoffes der Einladung Kriemhilds und Etzels nicht gefolgt ist und deswegen überlebt hat (so auch dies.: *Die Rezeption des Nibelungenstoffes im deutschsprachigen Theater der Gegenwart. Exemplarische Fallanalysen* [= Göppinger Arbeiten zur Germanistik, Bd. 792], Göttingen 2020, S. 6; vgl. H. Krausser: *Unser Lied*, S. 373, siehe im *Nibelungenlied* dagegen den Tod Volkers durch Hildebrands Hand in B 2284). Das nachfolgende Zitat findet sich bei H. Krausser: *Unser Lied*, S. 334.
- 60 H. Krausser: *Unser Lied*, S. 333. T. Kindt: »Dies verschränkte Nebeneinander«, S. 92, spricht vom »zweifelhaften Zustandekommen[...] der Erzählung«, P. Glasner: »Ein neues Lied?«, S. 148, verwendet die Begriffe »Instrumentalisierung« und »Manipulationen« (vgl. ebd.: »Wer Mythen konstruiert, führt die Beliebigkeit des Mythosgehalts vor«; analog gilt: »Wer Geschichte konstruiert, führt die Beliebigkeit des Geschichtsgehalts vor«). C. Händl: »Nuove forme«, S. 132, 134, 144, bezeichnet Volker als unfreiwillig zum »propagandista« Hagens geworden, dem es allerdings gelinge, eine gewisse »dignità di poeta« wiederzugewinnen (siehe auch dies.: *Die Rezeption*, S. 5, 7, 17). Volker »emanzipiert« sich von der »Rolle, die Hagen ihm zgedacht hat«, indem er »auch die literarische Qualität des Dargestellten und nicht zuletzt die Wirkung, welche die Ereignisse auf das – intendierte – Publikum haben werden«, berücksichtigt (C. Händl: *Die Rezeption*, S. 5). Dennoch übernimmt Volker Hagens Vorgaben teils wörtlich (vgl. H. Krausser, ebd., S. 327 mit S. 333). Hagen handelt bei Krausser aus Rache dafür, dass er als Kind als Geisel an Etzels Hof aufgewachsen ist, im Tausch gegen Gunther. Krausser arbeitet damit Motive des *Waltharius* ein (C. Händl: »Nuove forme«, S. 134f. und 140f.; dies.: *Die Rezeption*, S. 7-9 und 15-19; so zuerst I. Bennewitz: »Unser Lied«; vgl. P. Glasner, ebd., S. 150-154, mit Schwerpunkt auf der Möglichkeit der Psychologisierung Hagens, die sich durch diesen intertextuellen Bezug für Krausser ergibt). Das im *Nibelungenlied* zentra-

HAGEN [...] Du [Volker] bist das Wort, das aus der Tat gerinnt. Mehr nicht.
Und trägst fortan mein Lied mir hinterher wie einen Schrein.

Diese Meta-Ebene des Schreibens über das Schreiben, die »Dramatisierung der Rezeptionsreflexion«,⁶¹ wird vor allem in mehreren kleinen Zwischenszenen ausgestellt, in denen Volker mit seiner Ehefrau spricht, die das ganze Unternehmen sehr skeptisch sieht:⁶²

VOLKERS FRAU Das alles hat er [Hagen] dir erzählt?
VOLKER Erzählt? Nein. Wir sind Epiker, weil wir die Dinge zusammenreimen können.
VOLKERS FRAU Das kannst du aber so nicht schreiben.
VOLKER Ich weiß, und ich leide deswegen. Man muß es so verfassen, daß die Möglichkeit gerade noch zu ahnen bleibt.

Der von Hagen vorgegebene Begriff des Schreins oder auch der Truhe, die Lieder beinhaltet, die Geschichte schreiben sollen,⁶³ wird bei Krausser immer konkreter zu einer Schatztruhe, zum eigentlichen Reichtum der verschiedenen Figuren – so besteht Siegfrieds Nibelungenhort bei Krausser aus einer Truhe mit Liedern, die so groß und schwer ist, dass sie von zwei Männern getragen werden muss. Es ist

le Motiv der in ihrer Rücksichtslosigkeit problematisch gewordenen Vasallentreue Hagens (J.-D. Müller: Spielregeln, S. 155f.) wird damit von Krausser völlig anders ausgearbeitet.

61 Vgl. P. Glasner: »Ein neues Lied?«, S. 155-162, Zitat S. 155.

62 H. Krausser: *Unser Lied*, S. 349. Vgl. die Figurenrede von Volkers Frau auf S. 330, 335f. (S. 335: »Die Szene läßt du weg«), 347, 352 (»So kannst du das nicht schreiben«), 358 (»War das so?«), 363, 371f. (S. 371: »Ist das wahr?«), S. 372 (»Aber was geschah wirklich?«), S. 373.

63 Bereits bei Friedrich Hebbel findet sich der Gedanke, dass Hagen »seine Tat [...] zum Heldenlied aus[schmückt]« (Schul, Susanne: *HeldenGeschlechtNarrationen. Gender, Intersektionalität und Transformation im Nibelungenlied und in Nibelungen-Adaptationen [= Medien, Literaturen, Sprachen in Anglistik/Amerikanistik, Germanistik und Romanistik, Bd. 14]*, Frankfurt a.M. u.a. 2014, S. 450), vgl. Hebbel, Friedrich: *Die Nibelungen. Ein deutsches Trauerspiel in drei Abteilungen (= Reclams Universal-Bibliothek, Bd. 3171)*, Stuttgart 2008, V. 4363-4369: »H a g e n. [...] Denkst du in seinem [Etzels] Arm noch an den Ersten? / Nun freilich, diesen schlug ich tot. / K r i e m h i l d. Ihr hört! / H a g e n. War das hier unbekannt? Ich kann's erzählen, / Der Spielmann streicht die Fiedel wohl dazu! – / (*Als ob ersingen wollte.*) / Im Odenwald, da springt ein munterer Quell –«. Vgl. auch I. Bennewitz: »Unser Lied«, S. 291, mit dem Hinweis auf Hebbel, V. 108 (Giselher zu Volker, über Siegfried): »Es gab kein Lied. Sprich du einmal von ihm!«; darüber hinaus V. 4937 und 4947, in denen es um Lieder geht, die zu Ortliebs (bei Hebbel: Otnits) »Ruhm und Preis« (V. 4937) gesungen werden sollen. H. Krausser: *Unser Lied*, S. 343, verwendet die schöne Metapher, »[w]ir hängen an unsern Liedern, weil sie das Zelt der Zeit aufrecht halten über uns.« – Im mittelalterlichen *Nibelungenlied* ist es Wolfhart, der »im eigenen Tod das Exempel künftiger Generationen [feiert], das er sein wird«, J.-D. Müller: *Spielregeln*, S. 256 (vgl. B 2299f.); Müller spricht diesbezüglich von »programatischer Selbststilisierung« (ebd.).

diese Truhe, die Hagen später in den Rhein versenken und nach der Kriemhild fragen wird.⁶⁴

Es zeigt sich (auch) in dieser Szene, wie stark die erzählte Geschichte von der fiktionsinternen Wirklichkeit abweicht,⁶⁵ also zu *fake facts* wird – in Kraussers Text ist Siegfried dick und hässlich, die bisher über ihn existierenden Lieder bzw. die von ihm existierenden Abbildungen verfälschen die ›Daten‹ somit:⁶⁶

GUNTHER Ihr seid Siegfried?
SIEGFRIED Euer Blick scheint an mir zu zweifeln.

-
- 64 H. Krausser: *Unser Lied*, S. 349, 359, 360f., 374 (»Wo ist die Truhe? Der Hort?«). Bücken, Christine: »Singe mir vom Helden! Helmut Kraussers Hort der Lieder im Kontext der dramatischen Nibelungen-Rezeption«, in: Peter Glasner/Albert Kümmel-Schnur/Elmar Scheuren (Hg.), *Nibelungen – Mythos, Kitsch, Kult. Ein Ausstellungsprojekt von Studierenden der Universitäten Bonn und Konstanz, Siegburg 2008*, S. 113-120, hier S. 119: »Die Hortversenkung erhält so bei Krausser einen völlig neuen Stellenwert: die Tilgung der Helden-Fama«. Vgl. I. Bennewitz: »Unser Lied«, S. 287; C. Händl: »Nuove forme«, S. 142: Hagen verweigere Kriemhild damit die »memoria del primo marito« (dies.: Die Rezeption, S. 17: »das Gedächtnis an den ersten Ehemann«). Der Hort wird von C. Händl: Die Rezeption, S. 12 (ähnlich S. 17), als »kulturelles kollektives Gedächtnis« bezeichnet.
- 65 C. Händl: »Nuove forme«, S. 132: »Il poeta Volker trasforma la ›verità‹, la rimodella ed inserisce i fatti in un contesto coerente, liberandoli spesso da una certa casualità« (vgl. dies.: Die Rezeption, S. 5). In den Dialogen zwischen Hagen und Volker betont Ersterer mehrfach den Unterschied zwischen ›Wirklichkeit‹ und politisch nützlicher Darstellung von Ereignissen, C. Händl: »Nuove forme«, S. 135; vgl. bei H. Krausser: *Unser Lied*, z. B. S. 330-335 (S. 332, Volker, mit Bezug auf den *Waltharius*: »Aber ... das stimmt doch nicht ... Ich ... Ihr ... habt das Lied gefälscht?«; S. 333, erneut Volker: »Will Herr Hagen mir demnach befehlen, / was zu schreiben ist, was nicht?«; ebd., Hagen: »Durch mich wirst du die Macht betrachten«), 355, 366f. C. Händl: »Nuove forme«, S. 144, verweist nur kurz auf die analoge Verdrehung der Ereignisse des *Nibelungenliedes* im Nationalsozialismus; vgl. zu diesem Themenkomplex, der anhand der Stalingradrede häufig im Deutschunterricht thematisiert wird, Krüger, Peter: »Etzels Halle und Stalingrad«, in: Joachim Heinze/Anneliese Waldschmidt (Hg.), *Die Nibelungen. Ein deutscher Wahn, ein deutscher Alptraum. Studien und Dokumente zur Rezeption des Nibelungenstoffs im 19. und 20. Jahrhundert (= suhrkamp taschenbuch, Bd. 2110)*, Frankfurt a.M. 1991, S. 151-190 (erneut abgedruckt in: Heinze, Joachim/Klein, Klaus/Obhof, Ute [Hg.]: *Die Nibelungen. Sage – Epos – Mythos*, Wiesbaden 2003, S. 375-403), und *Das Nibelungenlied*, erarbeitet von Anette Sosna, hg. von Johannes Diekhans (= EinFach Deutsch. Unterrichtsmodell), Paderborn 2010.
- 66 H. Krausser: *Unser Lied*, S. 345. Vgl. dazu C. Händl: »Nuove forme«, S. 137; dies.: Die Rezeption, S. 11f. (Nur) Über Siegfried werden bei Krausser bereits zu dessen Lebzeiten Lieder gesungen (H. Krausser, ebd., S. 335; Kriemhild liest über »Jung-Siegfried«, ebd., S. 336), so dass eine Überprüfung der ›Fakten‹ möglich ist. Mit Blick auf Kraussers Vorlagen ist zu vermerken, dass Kriemhild sich auch in Hebbels *Die Nibelungen* auf Lieder über Siegfried, konkret auf »das Ammenlied«, »wie Siegfried starb«, bezieht (V. 3258, 3257; vgl. V. 2009). C. Bücken: »Singe mir vom Helden!«, S. 116, bringt das Vorgehen auf die Formel: »Wahrheit und literarische Fiktion liegen hier weit auseinander, im Lied jedoch zählt allein die Wirksamkeit.«

GUNTHER Von den Zeichnungen her, hätte ich mir Euch halb so ... alt vorgestellt.
SIEGFRIED Das machen die Lieder.

Kriemhild scheint, anders als Hagen, der um die Macht von Wort und Gesang »weiß«,⁶⁷ den richtigen Umgang mit den Truhen der *fama* nicht verstanden zu haben – denn sie behauptet in Kraussers Drama, *sie* sei es, die Siegfried schön mache:⁶⁸

KRIEMHILD Er ist der schönste Mann der Welt,
weil ich ihn liebe.

Deutlicher zeigt sich noch an zwei anderen Stellen, dass Kraussers Kriemhild die Manipulation der Wahrheit durch Lieder bzw. Geschichten nicht verstanden hat oder zumindest nicht beherrscht.⁶⁹ Als sie gerade schwanger geworden ist, ereignet sich folgende Szene:⁷⁰

BRÜNHILD Weswegen trägt man eine Truhe vor dir her?
KRIEMHILD Es ist meine Art, der Welt zu zeigen, was
in mir begonnen hat zu wachsen.
Noch ist die Truhe leer und nur Symbol. Aber mein und
Siegfrieds Sohn wird sie einmal mit Liedern füllen noch und noch.
Daß sich die Welt mit mir und meinem Gatten freut, dazu trägt man
diese Truhe.
BRÜNHILD Ein leeres Versprechen aus Holz.

Zwar wird auch Brünhild durch diese Szene deutlich, dass von den Liedern, die über Siegfrieds Sohn erzählt werden, eine Gefahr für die *fama* Gunthers ausgeht, so dass auch sie (nachdem sie vergeblich versucht hat, ein Kind von Hagen zu bekommen, S. 350f.) letztlich ihrerseits Gunther dazu auffordert, »eine Truhe [zu] schnitzen« (S. 354), jedoch fehlt es beiden an geeigneten »Liederdichtern«.

67 T. Kindt: »Dies verschränkte Nebeneinander«, S. 92.

68 H. Krausser: *Unser Lied*, S. 348. Vgl. C. Händl: »Nuove forme«, S. 138; dies.: Die Rezeption, S. 12.

69 T. Kindt: »Dies verschränkte Nebeneinander«, S. 89, beobachtet, dass für Kraussers Stücke generell gelte: »Zum Thema wird Macht hier wesentlich durch die Darstellung ihrer Abwesenheit, durch die Inszenierung von Ohnmachtserfahrungen und vergeblichen Versuchen des Aufbegehrens gegen die eigene Machtlosigkeit«; Kindt vermerkt allerdings zu Recht, dass mit Hagen in *Unser Lied* auch eine Figur vorkommt, die (für Krausser untypisch) »offen nach Herrschaft, Einfluss oder Geltung streb[t]« (ebd.).

70 H. Krausser: *Unser Lied*, S. 353. Bennewitz liest diese Szene so, dass Kriemhild und Brünhild »bezeichnenderweise nur über eine einzige Möglichkeit [verfügen], die Erinnerung an sie aufrechtzuhalten, und die liegt in ihrer Gebärfähigkeit. (Potenzielle) Schwangerschaften zeigen sie an, indem sie ihrerseits leere Truhen vor sich her tragen lassen. Schöner lässt sich die These vom männlichen Gebärneid und seiner Kompensation in (künstlerischer/wissenschaftlicher) Kreativität kaum auf den Punkt bringen« (I. Bennewitz: »Unser Lied«, S. 287).

Auch zum Schluss des Theaterstücks zeigt sich, dass Kriemhild bei Krausser den zentralen Wert der Beherrschung der Geschichte durch die Manipulation der ›Fakten‹ nicht erkannt hat:⁷¹

KRIEMHILD Verschartt ihn [Hagen] irgendwo. Stellt keinen Grabstein auf. Nichts soll davon singen, daß ein Tier wie er je unter Menschen leben durfte. Nichts.

Finis. Vorhang.

Selbstverständlich wissen jedoch alle, die das Stück gesehen oder gelesen haben, dass diese versuchte *damnatio memoriae* misslungen ist, da noch heute über Hagen ›gesungen‹ wird – und zwar, folgt man Krausser, gerade deswegen, weil Hagen Volker rechtzeitig mit dieser Aufgabe beauftragt hat – und weil sich die Lieder letztlich weder von Hagen noch von Kriemhild vernichten lassen.⁷²

Geschichte wird also nur erzählt, wenn Geschichten, als ›Fakten‹, erzählt werden – und diese können durchaus, bewusst oder unbewusst, von der ›Wahrheit‹, von den ›Daten‹ abweichen.⁷³ Mit Schüler*innen kann ein solches Thema gerade

71 H. Krausser: *Unser Lied*, S. 375. Unklar ist, ob auch die Tatsache, dass Kriemhild den Blankvers nicht beherrscht (vgl. die oben zitierte Passage von S. 345, »Noch ist die Truhe leer und nur Symbol. Aber mein und / Siegfrieds Sohn wird sie einmal mit Liedern füllen noch und noch«), ein diesbezüglich von Krausser bewusst gesetztes Signal ist; trotz der getragenen Sprechweise, die auch in nicht an Hebbel angelehnten Passagen an dessen Sprachduktus erinnern soll, wird der Blankvers von Krausser nicht regelmäßig gestaltet. Als Hinweis auf Kriemhilds mangelnde Einsicht kann auch Brünhilds Bemerkung gelten, »Die Gabe, Blicke zu deuten, scheint dir nicht gegeben« (ebd., S. 353).

72 Meine Interpretation weicht diesbezüglich von derjenigen Händls ab, die vermerkt, es gelinge Hagen nicht, seine ›Truhe‹ mit Geschichten zu füllen (vgl. C. Händl: »Nuove forme«, S. 137; dies.: *Die Rezeption*, S. 13). Zwar wird bei H. Krausser: *Unser Lied*, S. 363, angesprochen, Hagens Truhe habe sich zehn Jahre nach Siegfrieds Tod nur mit »Kleinigkeiten« gefüllt, im Ergebnis des gesamten Stückes scheint Hagens Taktik jedoch durchaus erfolgreich. Vgl. genauer T. Kindt: »›Dies verschränkte Nebeneinander‹«, S. 91, der von dem »Versuch« spricht, »durch Kunst und vor allem Dichtung die Zeit hinter sich zu lassen.« Die »hohen Hoffnungen«, »die Kraussers Figuren in das Spiel und die Kunst setzen, erfüllen sich nicht – zumindest nicht in einer Form, die sich ihnen selbst erschließen würde«, auf einer übergeordneten Ebene jedoch sind bei Krausser »Dichtung und folglich Spiel und Kunst« durchaus »das zu leisten in der Lage«, »was sich die Akteure der Stücke von ihnen erhoffen« (ebd., S. 92). – Über Siegfried werden nach dessen Tod, obwohl seine Truhe in den Rhein versenkt worden ist und Hagen damit versucht hat, diese zu ›schließen‹, weiterhin neue Lieder gedichtet, allerdings lediglich deswegen, »[w]eil sonst nicht viel geschah im Frankenreich« (H. Krausser, ebd., S. 363). Dennoch zeigt sich: »[D]as Lied kennt keine Herren, / versucht man es zu unterdrücken, gräbt / es sich nur tiefer in die Erde, bricht, / wenn keiner hinsieht, stärker noch daraus / hervor« (ebd.).

73 I. Bennewitz: »Unser Lied«, S. 289: Es gibt »keine Unterscheidung von Lüge und Wahrheit mehr« (vgl. H. Krausser: *Unser Lied*, S. 343: »Wenn all diese Lieder von Lügen nicht zu unterscheiden sind, was bleibt dann?«).

auch mit Bezug auf die ›nachgebesserten‹ persönlichen Profile besprochen werden, die in den *social media* kursieren. Es lässt sich hier aber außerdem erneut der unmittelbare Bezug zum mittelalterlichen *Nibelungenlied* herstellen, um zu zeigen, dass der moderne Gedanke der Manipulation von Geschichte oder zumindest der Möglichkeit verschiedener Perspektiven auf die Geschichte bereits im Mittelalter diskutiert wurde.⁷⁴ Denn im *Nibelungenlied* wird Hagen⁷⁵ die Rolle zugeschrieben, kurz vor dem Ende des Textes erneut auf die Komplexität der Interpretation von Geschichte(n) hinzuweisen, als er sich Dietrich gegenüber dafür verteidigt, dass dessen Mannen im Kampf umgekommen sind, obwohl sie am zugrunde liegenden Konflikt unbeteiligt gewesen seien. Er korrigiert Dietrichs Wahrnehmung der Ereignisse: »*Jâne sîn wir niht sô schuldic*«, *sprach dô Hagene* [...] / »[...] *mich dunket, daz diu mære iu niht rehte sîn geseit*.«⁷⁶ Explizit angesprochen wird hier, dass es die unterschiedliche Wahrnehmung der *mære* ist, die die Konflikte ausgelöst hat; bis zum Schluss verstehen sich die einzelnen Akteure aufgrund ihrer unterschiedlichen Ausgangspunkte falsch, versuchen, ihre einseitig verabsolutierten ›Fakten‹ als die verbindliche Darstellung der ›Daten‹ zu etablieren – und somit ist eine Einigung über die Kerngegenstände der Auseinandersetzungen zwischen den Figuren nicht möglich. Dies wird in der letzten Szene des *Nibelungenliedes* auch anhand von Kriemhilds mehrdeutiger ›Hortfrage‹ vorgeführt, oder vielmehr: Erneut ist es Hagen, der anhand von Kriemhilds Frage, »*welt ir mir geben wider, daz ir mir habt genomen* [...]«,⁷⁷ eine Vereindeutigung auf den Hort (statt auf Siegfried) vornimmt und damit zeigt, dass keinerlei Eindeutigkeit über die Gegenstände und Ereignisse besteht, die zu den tödlichen Konflikten geführt haben. Nicht nur auf der Erzähler-, auch auf der polyperspektivischen Figurenebene bleibt die Deutung der ›Daten‹ im *Nibelungenlied* mehrdeutig.

74 Zur Multiperspektivität vgl. E. Felder: »Faktizitätsherstellung«, S. 16: »Viele Perspektiven (Multiperspektivität) auf den vermeintlich gleichen Sachverhalt sind das Maximale an Neutralität in unserem anthropologischen und nicht realisierbaren Streben nach Wahrheit«. Vgl. dazu K. Bergmann: Multiperspektivität, S. 25-47.

75 Es sei daran erinnert, dass Hagen im *Nibelungenlied* in besonderer Weise mit der (deklarativen) Darstellung von Geschichtlichem verbunden wird, indem er derjenige ist, der Siegfrieds Jugendtaten kennt und den Königsbrüdern bei Siegfrieds Ankunft in Worms über sie berichtet (B 84-99; vgl. J.-D. Müller: Spielregeln, S. 366).

76 B 2330,1-4; »[d]och so schuldig sind wir nicht«, sagte da Hagen. »[...] Ich glaube, Ihr seid richtig unterrichtet worden.« Vergleichbar ist, dass in B 1862,2 angesprochen wird, Etzel seien nicht *diu rehten mære* über Kriemhild erzählt worden (vgl. J.-D. Müller: Spielregeln, S. 116).

77 B 2364,3; »[w]enn Ihr mir das zurückgeben wollt, was Ihr mir genommen habt«.

4. Mittelhochdeutsch und historische Distanz – das *Nibelungenlied* und Albert Ostermaier

Die bisherigen Ausführungen sollten vor allem zeigen, dass das Ansprechen der Schüler*innen über die Similarität von Themen wie dem (manipulativen) Schreiben von Geschichten und Geschichte im *Nibelungenlied* und heute möglich ist. Ein Bewusstsein der historischen Distanz und Differenz dagegen lässt sich anhand des Inhalts des *Nibelungenliedes* mit den Schüler*innen z.B. dann vertiefen, wenn zusätzlich mit berücksichtigt wird, dass es beim zentralen, im Streit der Königinnen verhandelten Streitpunkt nicht um persönliche Eifersucht zwischen Kriemhild und Brünhild⁷⁸ und nicht (lediglich) um eine Verletzung persönlicher Integrität geht, sondern um das Ansehen und die Rechtmäßigkeit der Macht des gesamten Wormser Königshauses (inklusive der Frage nach legitimen Erben aufgrund der Unterstellung, eine einmal untreue Ehefrau bleibe des Vertrauens unwürdig). Begriffe wie *êre*[.] (B 850,1, B 864,2, B 865,2), *schande* (B 851,4) und *trûre*[n] (B 860,2, B 867,4) eignen sich aufgrund ihrer (nur) auf den ersten Blick leichten Übersetzbarkeit ebenso wie der in Forschung wie Unterricht häufig thematisierte Begriff *triuwe* (vgl. z.B. oben, B 653,1) besonders für eine Auseinandersetzung mit semantischem Sprachwandel.⁷⁹ Die mittelhochdeutsche Sprache erweist sich dabei als ein sehr geeignetes Hilfsmittel zur Bewusstwerdung von historischer Distanz.

Ines Heiser hat anhand lyrischer Beispiele darauf hingewiesen, dass mittelalterliche Texte aufgrund ihrer sprachlichen Fremdheit (»historischen Sperrigkeit«) zu einem verlangsamten Lesen einladen.⁸⁰ Die Fremdheit des Mittelhochdeutschen, und sei sie nur anhand weniger Strophen thematisiert, unterstützt das Bewusstsein für die Alterität der Zeit, aus der die Texte stammen bzw. auf die sich die Rezeptionstexte beziehen.⁸¹ Krausser verwendet für manche Szenen und Fi-

78 So bereits, in den mittelalterlichen Text eingreifend, Heibel in *Die Nibelungen*, V. 2058.

79 Vgl. dazu z.B. Karg, Ina: »... *beidiu lesen und verstên* ... Mediävistik für einen kompetenzorientierten Deutschunterricht«, in: Miedema/Sieber (Hg.), *Zurück zum Mittelalter*, S. 41-58, hier S. 43f. Sie leitet daraus u.a. die Unterrichtsziele ab, wahrzunehmen, »dass Wertmaßstäbe nichts Selbstverständliches sind« und »dass ein Text nicht einfach von sich aus sagt, wie er zu verstehen ist.« Daraus entwickle sich die Kompetenz, die »Bedingungen des Lesens und Verstehens« zu erkennen (ebd., S. 46). Es müssen »Kenntnisse von Sprache, Texten und Kontexten aktiviert werden [...], um zu erkennen, dass und wie Bedeutungen zustande kommen, Bedeutsamkeit verhandelt wird und Sinnfälligkeiten einst entstehen konnten und im Rezeptionsprozess heute entstehen können« (ebd., S. 47). Übergreifend wird damit die Kompetenz angestrebt, »Texten Bedeutung zu geben« (ebd., S. 55).

80 I. Heiser: »Mittelhochdeutsch«, S. 33f., das Zitat S. 39; D. Goller: »*wunder hæren sagen*«, S. 135; G. Bärnthaler: *Fragen an Hagen*, S. 24f.

81 G. Bärnthaler: *Fragen an Hagen*, S. 19, versteht Alterität im Kontext des Literaturgeschichtsunterrichts als »Grunderfahrung, die jeder Mensch macht und machen muss, um seine ei-

guren einen getragenen Duktus, der Friedrich Hebbels Dramen vergleichbar ist,⁸² er vermeidet jedoch Zitate aus dem mittelalterlichen *Nibelungenlied*. Albert Ostermaier dagegen setzt das Mittelhochdeutsche an verschiedenen Stellen ein, so dass hier bereits der (moderne) Primärtext unmittelbare Anlässe für eine Thematisierung der Fremdheit des Mittelalters über den Weg der Sprachreflexion bietet.⁸³

In Ostermaiers erstem Nibelungendrama, *Gemetzel* (Uraufführung 2015),⁸⁴ bieten mittelhochdeutsche, ins Neuhochdeutsche überfließende Textfragmente in einem eindrucksvollen, Unheil ankündigenden Klangteppich bereits beim ersten Auftritt Ortliebs eine Brücke zum Original.⁸⁵

gene Existenzweise zu verstehen«. Vgl. zum Nutzen der Alteritätserfahrung im Sinne der Lernpsychologie auch ebd., S. 21-24.

- 82 Charakteristisch für Kraussers Drama sind die Wechsel zwischen Blankvers und Prosa. Zu Hebbel als Quelle für Krausser siehe P. Glasner: »Ein neues Lied?«, S. 151-154 u.ö.
- 83 Auch Moritz Rinke benutzt in seinen verschiedenen Bearbeitungen des Nibelungenstoffes das Mittelhochdeutsche, insbesondere in seiner Fassung des Jahres 2002 (vgl. Rinke, Moritz: Die Nibelungen. Mit einem Nachwort von Peter von Becker, Reinbek bei Hamburg 2002; ders.: Die Nibelungen. Siegfrieds Frauen. Die letzten Tage von Burgund, Reinbek bei Hamburg 2007), wie an anderer Stelle bereits besprochen; vgl. Miedema, Nine: »Das ›Nibelungenlied‹ in den jüngsten Bearbeitungen für das Theater (Moritz Rinke; John von Düffel)«, in: Kordula Schulze/Natalya Tyan/Laura Engelhardt (Hg.), *Usbekisch-deutsche Studien IV. Kontakte: Sprache, Literatur, Kultur, Didaktik. 5. usbekisch-deutsche Tagung Taschkent, 22.-23. Oktober 2012* (= Usbekisch-deutsche Studien, Bd. 5), Münster 2016, S. 185-218; dies.: »Das Mittelalter«. I. Bennewitz: »Unser Lied«, S. 292, urteilt über Rinkes Fassung des Jahres 2002 kurz und negativ: »Schon das etwas mühsame Einflechten von (langen) mittelhochdeutschen Zitaten (oft auch noch inkorrekt eingesetzt), das offensichtliche Bemühen um Sprachwitz, der häufig scheitert, und Dialoge, die wohl ironisch sein sollen, es jedoch nicht sind, lassen seine [Rinkes] Version, die vergleichsweise nahe am *Nibelungenlied* bleibt, im Vergleich zu H. Krausser, *Unser Lied*, als deutlich weniger interessant und spektakulär erscheinen«. Deutlich positiver urteilt C. Händl: Die Rezeption, S. 37-64. Rinkes Text wird mit einbezogen in den umfangreichen Unterrichtsmaterialien von A. Sosna: *Das Nibelungenlied*.
- 84 In diesem Drama stellt Ostermaier Ortlieb, den Sohn Kriemhilds und Etzels, in den Mittelpunkt. Aus der Perspektive des Kindes dreht sich alles um die »Gewalt, die hätte vermieden werden können«, darum, »wie es dazu [zum Gemetzel] kommen konnte und ob es tatsächlich so enden muss«, vgl. Ostermaier, Albert: »Zu ›Gemetzel‹ und ›Gold‹«, in: ders.: Von der Rolle. Oder: Über die Dramatik des Verzetteln. Saarbrücker Poetikdozentur für Dramatik, hg. von Johannes Birgfeld, Berlin 2016, S. 97-112, hier S. 99, 100.
- 85 Hier und im Folgenden zitiert nach: Ostermaier, Albert: *Gemetzel. Nibelungen-Triptychon Teil 1*. Mit einem Vorwort von Nico Hofmann (= Fischer Taschenbuch, Bd. 73007), Frankfurt a.M. 2015, hier S. 13 (die wechselnde Schreibung einzelner Wörter, die gelegentlich fehlerhafte Worttrennung der mittelhochdeutschen Begriffe sowie die vielen Tippfehler im Mittelhochdeutschen [hier z. B. »sloc«, »sluc«] wurden von Ostermaier übernommen). Der nachfolgende Textauschnitt Ostermaiers bietet kein unmittelbares Zitat aus dem *Nibelungenlied*; die Vorlage ist Strophe B 1958,1 (*Dô sluoc daz kint Ortlieben Hagen der helt guot*), die eingängige Wiederholung des Wortes *tôt* ist somit in der Vorlage an dieser Stelle nicht überliefert. – Zur Funktion der Krähen in der Nibelungenrezeption siehe Miedema, Nine: »Falke, Adler,

NARR *wie eine Krähe mit den Armen flatternd und um Jung-Ortlieb kreisend* Do sluoc, do sluoc, do sluoc, daz kint, daz kint, kräh, kräh, das kint, da sluoc der helt das kräh kind, kräh, kräh, das krähende, sluoc, sluoc, sluoc das kint, der helt, der gute held das kind, tot, er schlug es tot, der helt, do sluoc, der helt, do, do, do, tot, tot, das kind, do, tot, kräh, kräh, das kind, tot, kräh, sloc, kräh, das kint, tot, tot, der helt guot tot, tot, das kind, das kind, du, do, da, du do da, da du do, do sluoc, do sluc du do da.

ORTLIEB Narr, hör auf, wer schlug wen tot? Vor dir steht ein Königssohn!

NARR Dich sluoc er do tot, tot, tot, die Krähen schreien's, da hörst du's nicht, tot, tot, do, do, sluoc.

Leitmotivisch ziehen sich die mittelhochdeutschen Wörter *sluoc*, *kint*, *helt*, *tôt* durch den Text⁸⁶ und rufen auf diese Weise immer wieder in Erinnerung, dass das Drama eine mittelalterliche Vorlage hat. Neben dem Narren werden vielen weiteren Figuren Versatzstücke aus dem *Nibelungenlied* oder auch ins Neuhochdeutsche übersetzte Verse zugeschrieben.⁸⁷ Dabei spielt auch Ostermaier mit den möglichen Differenzen zwischen ›Daten‹ und erzählten ›Fakten‹:⁸⁸

NARR Das ist Sivrit, Siegfried, der Held, helt, der snelle degen guot, zu seiner besten Zeit, in seiner Jugendblüte Jahre konnt man von ihm wahre Wunder sagen.

Krähe. Zu Ulrike Draesners ›Nibelungen. Heimsuchung‹, in: Bennewitz/Goller (Hg.), *altiumære* heute (im Druck).

- 86 Die Zitate sind jeweils dem Narren in den Mund gelegt. Vgl. A. Ostermaier: *Gemetzel*, S. 16, 30; gespiegelt in: »Siegfried[, der] schlägt sie dann auseinander und spießt sie auf mit seinem Schwert, do er den lintrachen an dem berge sluoc« (ebd., S. 39; vgl. B 98 und S. 31, 49), »Brünhild [...] wollte ihr Herz, sluoc, nur dem geben, sluoc, der es wie einen Stein brechen konnte« (ebd., S. 44), und die Schlusszene des Dramas (S. 106, 107).
- 87 Hier sollten einige wenige Beispiele für die verschiedenen *dramatis personae* genügen: Narr: »Wie konnt ein Weib aus Rache wohl entsetzlicher tun« (A. Ostermaier: *Gemetzel*, S. 17; vgl. B 1909); Kriemhild: »[I]ch bin sô rîche und hân sôgrôze habe, daz ich mînen vînden gevüege noch ein leit. des waereêt ich von Tronege Hagen gerne bereit« (S. 23; vgl. B 1393); Etzel: »Daz elliu dñiu leit sponde, nîmestû der künic Etzel z'einem man« (S. 23; vgl. B 1240, dort Figurenrede Giselhers); Ritter (= Hagen): »Was für ein Liebchen hat der König! Die Braut des Teufels, in der Hölle soll sie sein« (S. 44; vgl. B 448); Volker: »Weh über dieses Fest, sagte Etzel, da drin kämpft einer wie ein wilder Eber, der heißt Volker, das ist ein Spielmann [...]« (S. 88; vgl. B 1998, dort Figurenrede Etzels). Gerade die Wirkung, die das Verlegen der Nibelungenstrophen auf andere Figuren erzeugt, verdiente eine nähere Untersuchung.
- 88 A. Ostermaier: *Gemetzel*, S. 18f.; die Passage zitiert und übersetzt Verse aus B 20. Vgl. zum Thema des Erzählens bereits S. 16 (der Narr zum Ritter, der mit Hagen zu identifizieren ist, aber zunächst von allen außer dem Narren unerkant an Etzels Hof verbleibt, bevor die Burgunder dort ankommen): »[...] Ihr seid ein guter Held, nach dem bald keiner kräht, wenn alles untergeht.«

- ORTLIEB Aber der ist klein und hässlich und hat eine dicke Lippe. [...] Siegfried war schön und groß wie der Dom zu Worms und hatte Muskeln wie Weinfässer dick und Arme wie Schwerter! [...]
- RITTER Sagte Eure Frau Mutter Euch das? Siegfried war ...
- NARR Er war ein Niederniederländer. Und die sind klein und hässlich wie der da.

Ostermaiers Stück spricht außerdem ebenfalls die Frage nach ›Wahrheit‹ und Lüge an (S. 45):

- ORTLIEB Ist er [Siegfried] denn ein Held, wenn er lügt? Müssen denn Helden wie Odysseus lügen und reich an Listen sein? Muss ich Euch [den Ortlieb unbekanntem Ritter = Hagen] anlügen, um ein Held zu werden? Seid Ihr ein Held? Wenn ja, seid Ihr dann nicht auch ein Lügner und lügt mich an?
- NARR Der größte Held ist die Wahrheit, und deshalb wird sie immerfort erschlagen, und geschlagen wie ich, hack, weil jeden Held, hack, die Welt nur tot ertragen kann.
- RITTER Manche Lügen retten Leben.
- NARR Aber manche Leben sind nichts als Lügen, nur die Wahrheit kann sie retten. [...]
- RITTER Junger Herr, würdet Ihr mir das Leben mit einer Lüge retten wie ich zuvor das Eure?
- ORTLIEB Wenn Ihr mir zu lügen lehrt. Ich bin so schlecht im Lügen.
- RITTER Ihr müsstet nur glauben, was Ihr lügt.

Die Tragik, wie Ortlieb erkennen muss, dass das Versprechen des ihm unbekanntem Ritters, ihn zu schützen, eine Lüge war (wie hier bereits vom Narren angedeutet), ist unvermeidbar.⁸⁹ Unentwirrbar werden in *Gemetzel* die mehrfachen Identitäten der Figuren – einerseits durch die Frage nach den Lügen, die sie zur Selbststilisierung einsetzen, andererseits auch durch die vielfachen Formen des ›Spiels im Spiel‹. Wenn der Narr von Kriemhild erstochen wird und er im Sterben behauptet, er sei in Wirklichkeit Siegfried, der sich verstellt habe, seitdem statt seiner an der Quelle aus Versehen der Narr von Hagen getötet worden sei, ist dies zumindest für

89 A. Ostermaier: *Gemetzel*, S. 100; vorausgedeutet wird dies durch einen Traum Ortliebs, in dem dieser »durch die Luft [wirbelte], als trüge [er] Siegfrieds Tarnmantel, aber wäre nur bis zum Kopf unsichtbar« (S. 33). Ortlieb stirbt in *Gemetzel* (anders als im *Nibelungenlied*, Str. B 1958) allerdings nicht dadurch, dass ihn Hagen enthauptet, sondern indem er sich selbst in das Messer drückt (S. 101), das ihm Hagen »auf das Herz hält« (S. 98) – sich dabei mit Siegfried identifizierend (»Ich bin Siegfried«, S. 101; vgl. die nachfolgende Anm.).

Kriemhild eine glaubwürdige Möglichkeit⁹⁰ – der Narr allerdings überlebt (S. 97 u.ö.), so dass sich die Szene trotz Kriemhilds lebhafter Identifizierung mit Hagen als eine gespielte erweist. Johannes Birgfeld beschreibt die Frage nach der multiperspektivischen Darstellung einer ›wahren‹ Geschichte in Ostermaiers Stücken wie folgt: »Hier scheint relevant und ›wahr‹, was die Einbildungs-, Vorstellungs-, die Imaginationskraft der Figuren und ihres Autors zu entwerfen vermag, ›was gefühlt, imaginiert und gewünscht werden kann‹«;⁹¹ Ostermaier bestätigt im betreffenden Interview daraufhin, dass die »Realität« nur als »Blickwechsel« erfasst werden könne.⁹²

Zusätzlich lassen sich die Figuren in Ostermaiers Drama *Gemetzel* darauf ein, das Ende des *Nibelungenliedes* nachzuspielen, in Fortsetzung einer von Tänzern »wie eine böse Farce« gestalteten stummen Darstellung des ersten Teils des Textes.⁹³ Im ›Spiel im Spiel‹ über den Kampf im Saal an Etzels Hof, das letztlich fiktionsintern reale Opfer fordert, übernimmt Hagen teilweise Kriemhilds Rolle und umgekehrt (S. 87, 89, 90). Nach dem Tod Hagens ist es in Ostermaiers *Gemetzel* Etzel, der dem Narren diktiert, die ›Fakten‹ dahingehend zu manipulieren, dass Kriemhild von Hildebrand getötet worden sei,⁹⁴ obwohl sie im Stück überlebt. Der Narr dagegen wird getötet, da er (wie der Spielmann Volker bei Krausser) hätte bezeugen können,

90 A. Ostermaier: *Gemetzel*, S. 61, Figurenrede des Narren: »[...] Ich bin Siegfried. Du hast mich getötet. *Kriemhild schreit*.« (vgl. für die wörtliche Wiederholung und das Verwirrspiel um Identität und Identifizierung die vorhergehende Anm.).

91 »Epilog. Gespräch mit Albert Ostermaier über Theater«, in: A. Ostermaier: Von der Rolle, S. 113-123, hier S. 114.

92 Ebd.

93 A. Ostermaier: *Gemetzel*, S. 18 (»BILD 2: DER NIBELUNGEN SAGE«); S. 70-101 (»BILD 5: RAUSCH«). Die Zitate aus dem *Nibelungenlied* sind hier besonders zahlreich, vgl. z.B. S. 70 (B 1956, B 1858-1860), 75f. (B 1911f.), 83 (B 1949-1951), 85f. (B 1958, hier spielt Hagen bei Krausser in *Unser Lied* auf Differenzen zwischen den Fassungen *B und *C an; B 1963-1965), 87 (B 1980-1982, B 1991f.), 88 (B 1998f., B 2010), 89 (B 2017f.), 90f. (B 2020, B 2022, B 2074f., B 2085-2088, B 2090), 92 (B 2095), 93 (B 2096-2099, B 2106/2108, B 2110), 94f. (B 2109, B 2111, B 2113, B 2101-2103), 98 (erneut B 1949).

94 A. Ostermaier: *Gemetzel*, S. 105; vgl. die Aussage des Narren auf S. 104: »Wahr ist, was Ihr erzählt«. Das entsprechende »BILD 6/EPILOG« trägt die Überschrift »ETZELS LIED« (S. 102) und ist erneut im Wortlaut häufig dem mittelalterlichen *Nibelungenlied* sehr nah (vgl. B 2352, B 2361f., B 2364f., B 2367f., B 2371-2374, B 2376, B 1). Etzel spricht zu Kriemhild: »[...] Mag sein, du kannst ihn [den Sänger des Liedes] widerlegen, dann wird ein anderer anders schreiben, wie es mit dir weiterging, nachdem du aus dem Blutbad stiegst wie eine junge Königin. Du bist nun frei wie der Falke deines Traums. [...] Kein Wort nun mehr, sonst wechselt mir der Sinn, und der Narr schlachtet dich wie in den Versen hin. Hör zu und dann geh mit deinem Gott [...]« (S. 106).

dass die ›Daten‹ ganz andere gewesen sind als die ›Fakten‹, die im Lied erzählt werden.⁹⁵

In Ostermaiers *Gold* dagegen, seinem zweiten Nibelungen-Drama (Uraufführung 2016), findet sich das Mittelhochdeutsche an ganz anderen Stellen. Dargestellt wird hier ein leicht besessener und höchst manipulativer Regisseur namens Arsenij Kubik, der das *Nibelungenlied* auf die Bühne bringen und daraus einen Film erstellen will.⁹⁶ Auch hier spielt somit das Motiv des ›Spiels im Spiel‹ bzw. des »Films im Stück« eine entscheidende Rolle.⁹⁷ Kubik hat Kriemhild und Brünhild jeweils mit jungen und alten Schauspielerinnen doppelt besetzt, wobei die Entscheidung, wer im Film auftreten wird, noch nicht gefallen ist.⁹⁸ Die persönliche Rivalität der

95 Hinzu tritt die Ebene des Traums, die den Figuren zusätzliche, teils traumatische Handlungsfreiräume eröffnet: So schläft Kriemhild im Traum mit Hagen (A. Ostermaier: *Gemetzel*, S. 29); Kriemhild suggeriert im/durch den Traum, Ortlieb sei Hagens Sohn (vgl. auch S. 43). Etzel erkennt die Gefahr der Träume – »[d]ie Träume müssen aufhören. Sonst sitzt Kriemhild mit uns und Hagen an einem Tisch und träumt mit offenen Augen, und ihre schlimmsten Träume werden wahr, weil sie wie im Traum handelt und alles zum Allerschlimmsten wandelt.« (S. 36). In der anschließenden Szene ist dann aber unklar, ob Etzel Brünhild tatsächlich küsst oder ob dies Bestandteil der Träume Kriemhilds ist (S. 37f.). Vergleichbar ist in der mit »KRIEMHILDS TRÄUME IV« überschriebenen Szene Hagens (geträumter?) Hinweis, »[...] [h]ier, der tote Siegfried ist unser Bett, auf dem wir uns lieben mit Bissen. Warum sonst sollten seine Wunden bluten? Was habt Ihr gedacht gerade? Dass all dies ein Traum ist und Ihr erwachen wollt. Ihr schlaft vor aller Augen, Ihr schlaft mit offenen Augen, Ihr träumt. Ihr werdet jetzt schreien [...]« (S. 43). Auch auf S. 48-50 ist unklar, ob Brünhild und der Narr Kriemhild tatsächlich halten und berühren, Brünhilds zweite Brautnacht in Erinnerung rufend und dabei zusätzlich Gunther zu Siegfrieds Geliebtem machend, oder ob auch dies (Alb-)Traumbilder Kriemhilds sind; vgl. auch S. 52-54.

96 Dass *Gold* auf diese Art und Weise auch Ansatzpunkte bietet, das Thema der Nibelungenrezeption intermedial aufzuarbeiten, sei hier nur angedeutet; siehe dazu insbesondere die verschiedenen Publikationen von Andrea Sieber, z.B. dies.: »Die schlechtesten Nibelungenfilme aller Zeiten? Möglichkeiten und Grenzen einer mediävistischen Didaktisierung«, in: Martin Fischer/Michaela Pözl (Hg.), *Blockbuster Mittelalter. Akten der Nachwuchstagung Bamberg*, 11.-13.06.2015 (= *Bamberger interdisziplinäre Mittelalterstudien*, Bd. 12), Bamberg 2018, S. 417-453; dies.: »Siegfried im Fokus. Didaktische Facetten eines Helden-Mythos«, in: Detlef Goller/Sabrina Hufnagel/Isabell Brähler-Körner (Hg.), *Helden in der Schule. Akten der Tagung Kloster Banz 2014* (= *MimaSch*, Bd. 3), Bamberg 2017, S. 29-53; dies.: »Siegfried auf der Leinwand. Hintergrundinformationen zu Verfilmungen des Nibelungen-Mythos«, in: Miedema (Hg.), *Mittelalterliche Texte*, S. 59-61 (jeweils mit weiterführender Literatur).

97 S. Schul: »*Es gibt immer ein Opfer?*«, S. 1. Schul analysiert insbesondere das »intermediale Changieren« (S. 8) in der Inszenierung des Stücks bei den Wormser Nibelungenfestspielen, während ich mich ausschließlich auf Ostermaiers Schriftfassung beziehe.

98 Simone ist ›Kriemhild Worms‹, Karina ›Kriemhild Berlin‹, Nathalie ›Brünhild Worms‹, Lotte ›Brünhild Berlin‹, Karina und Lotte sind die älteren Schauspielerinnen; Kubik: »Also, Kriemhild und Brünhild streiten sich, wer zuerst in die Kirche darf. Und ihr streitet euch, wer in den Film darf.« (Hier und im Folgenden zitiert nach: Ostermaier, Albert: *Gold. Der Film der Nibelungen. Eine Komödie*, Frankfurt a.M. 2016, hier S. 65). – Ostermaiers *Glut* (Uraufführung

Schauspielerinnen führt zu einem »explosiven Viereck aller gegen alle«. ⁹⁹ Darüber hinaus lässt Kubik Siegfried von einem türkischen Schauspieler darstellen (*Gold*, S. 18), der sich lange weigert, Brünhild auf der Bühne Gewalt anzutun, weil er sich sicher ist, ein deutsches Publikum werde es nicht akzeptieren, wenn er sich als Türke auf der Bühne an einer ›deutschen‹ Frau vergehe. ¹⁰⁰ Auch dieses Stück bietet somit ausreichend Stoff für eine von Similarität und heutiger Alltagsrealität ausgehende Aneignung des Textes.

Bezüglich der sprachlichen Distanz, mit deren Hilfe im Deutschunterricht die geschichtliche Distanz bereits vom Rezeptionszeugnis aus hergestellt werden kann, ist die folgende Szene ausschlaggebend, ¹⁰¹ da sie (als eine weitere

2017), der dritte Teil seiner Nibelungen-Trilogie, ist für die vorliegende Themenstellung nicht einschlägig (ders.: *Glut. Siegfried von Arabien*, Frankfurt a.M. 2017).

- 99 A. Ostermaier: »Zu ›Gemetzeln‹ und ›Gold‹«, S. 107. S. Schul: »*Es gibt immer ein Opfer?*«, S. 4, S. 23, beschreibt die »Mechanismen der Unter- und Überordnung vor und hinter der Kamera«, die »soziale[n] Prozesse der Ausgrenzung und Integration« sowie die »mehrdimensionale[n] Gewaltverhältnisse« und das »Zusammenspiel ambivalenter Unterdrückungsverhältnisse« im Stück.
- 100 A. Ostermaier: *Gold*, S. 19-22, 33f., 38f. (reflektiert wird allerdings: »[...] obwohl Brünhilde keine Deutsche ist [...]«, S. 21, Figurenrede des Siegfried-Darstellers). Kubiks erste Idee war es, den Streit der Königinnen auf Siegfried und Hagen zu verlagern (S. 11, vgl. auch S. 61: »Wir könnten die Königinnen doch auch mit Männern besetzen, was meinst du? [...]«); in gewissem Sinn gelingt ihm das, als der Siegfried-Darsteller Mohammed Söder sich darüber echauffert, dass ihn Brünhild (Nathalie) als »Bote[n]« bezeichnet (S. 36; vgl. Hebbels *Die Nibelungen*, V. 1123). Diese Formen der »Überkreuzung zwischen der Person des Schauspielers und der fiktionalen Figur« beschreibt S. Schul: »*Es gibt immer ein Opfer?*«, S. 10; vgl. ebd., S. 16, zum Wechsel zur »Opferrolle als Täter« bei Mohammed.
- 101 Die wörtlichen Hebbel-Zitate seien hier erwähnt, aber nicht weiter thematisiert; in vielen Szenen stellt das Stück eine ›Spiel im Spiel‹-Situation einer Aufführung von Hebbels *Die Nibelungen* dar, vgl. z.B. A. Ostermaier: *Gold*, S. 32f. mit Hebbel, V. 1075-1088, 1363f., S. 34 mit Hebbel, V. 1180f., 1184f., 1186-1188, 1191, S. 35 mit Hebbel, V. 1192-1195, 1199, 1216-1222 usw. Kubik zwingt seine Schauspieler*innen, den Stoff nacheinander auf Mittelhochdeutsch (S. 68), in Hebbels Fassung (S. 75) und als Stummfilm (S. 85) darzustellen; sein Ziel ist dabei die Verunsicherung (insbesondere) der Schauspielerinnen und die Zuspitzung ihrer Rivalität. Ostermaier vermerkt, er habe eine »eigene Sprache« für das Stück finden wollen, »genauer: nicht nur eine, sondern gleich mehrere Sprachebenen [...], die sich aneinander reiben und verschiedene Realitäts- und Bewusstseins Ebenen abbilden« (ders.: Von der Rolle, S. 111). Dadurch, dass die Darsteller*innen in *Gold* (S. 107-117) auch eine Szene aus Ostermaiers eigenem Drama *Gemetzel* (S. 47-50) reinszenieren, schreibt sich Ostermaier selbst beiläufig in die Reihe wichtiger Rezeptionszeugnisse des Nibelungenstoffs ein. Das für die zitierten mittelhochdeutschen Klang- und Leitmotive in *Gemetzel* so wichtige Lexem »sluoc« wird dabei im Übrigen übernommen (*Gold*, S. 115).

Phase in Kubiks manipulativem Spiel mit den Schauspielerinnen) die Hürde der mittelalterlichen Sprache in den Text einbringt:¹⁰²

- KARINA Aber das ist Mittelhochdeutsch!
- KUBIK Ja, ich will, dass ihr es im Original sprecht.
- LOTTE Das merke ich mir nie.
- SIMONE Das versteht doch niemand. Das muss man ja untertiteln. [...]
- LOTTE Ja ane solt du an mir'z, Kriemhilt, ze arge niht verstaen ..., ja, ja niht verstan, niht verstan, ich verstehe gar nichts.
- KARINA Hast du dich nicht vorbereitet? Wenn du besoffen bist, klingt das doch genau so, lall halt ein bisschen. [...]
- LOTTE wand ich ane schulde die rede niht han getaen.
ich hoerte si jehen beide, und da an des küneges wille
do an ich's allere anrste sach an minem lîbe geschach
so an ritterlich gewan – er waere s'küneges man. sit ich es in hoerte
jehen.
Und da an er mine minne da an jach des selbe Sifrit, des han ich in
vür eigen.¹⁰³
- KARINA so an waere mir übele geschehen. Wie healten so an geworben die edelen
bruoder man, daz ich eigenmannes wine solde sin? des wil ich dich,
Brünhilt, vil vriuntliche biten, daz du an dieredela an zest durch mich mit-
güetlichensiten.¹⁰⁴
- NATHALIE Ja ane mac ir niht gela an zen, zwiu sold ich verkiesen so an maniges ritters
lîp, der uns mit dem degene dienestlich ist underta an n?¹⁰⁵

102 A. Ostermaier: *Gold*, S. 68f.; S. 71 (auch hier und im Folgenden werden die falschen Schreibungen mittelhochdeutscher Zitate ohne Kennzeichnung wie in der Vorlage übernommen).

103 Mit Schüler*innen kann erarbeitet werden, dass Lottes Verständnis des Mittelhochdeutschen am stärksten defizitär ist: Sie vertauscht die An- und Abverse innerhalb dieser Strophe, die im *Nibelungenlied* wie folgt lautet: »[...] wand ich ane schulde di rede niht han getân. / ich hôte si jehen beide, dô ich si aller êrste sach, / und dâ des küneges wille an minem lîbe geschach // unt dâ er mine minne sô ritterlich gewan, / dâ jach des selbe Sifrit, er wære sküneges man. / des hân ich in für eigen, sit ich es in hôte jehen.« (B 817,2-4, B 818,1-3; »denn ich habe diese Worte nicht ohne Grund gesprochen. Ich habe nämlich beide sagen hören, als ich sie das allererste Mal getroffen habe und wo der Wille des Königs mich besiegt und er meine Liebe so ritterlich gewonnen hatte, da sagte Siegfried selbst, er wäre der Lehnsman des Königs. Deshalb halte ich ihn für einen Leibeigenen, eben weil ich es von ihm selbst gehört habe.«) Auf S. 73 liest Lotte darüber hinaus Erzählverse, als ob sie direkte Rede Brünhilds seien. Auch Karina beschwert sich anfangs allerdings, »[i]ch verstehe kein Wort, was spricht sie [Lotte] da gerade?« (S. 73), obwohl Lotte gerade eine Kriemhild-Strophe gelesen hatte (Lotte: »Das ist dein Text, Schätzchen. Kennst du deine Rolle nicht?«, ebd.), und übernimmt fälschlich einen Teil einer Brünhild-Strophe (ebd.).

104 Vgl. im *Nibelungenlied* B 818,4, B 819.

105 Im *Nibelungenlied* B 820,1-3.

- KARINA *als Kriemhild zornig* Du muost in verkiesen, daz er dir immer bli
wone deheiner dienste. ¹⁰⁶
- KUBIK Der Zorn ist gut. Weiter. Weniger Hände, mehr Augen [...].

In Ostermaiers *Gold* wird das Mittelhochdeutsche, trotz der Schwierigkeiten, die es den vier Schauspielerinnen anfangs bereitet, zu einer für das Verständnis und die künstlerische Rezeption des Stoffes unverzichtbaren Sprache: »[...] Wenn ihr nicht das Mittelhochdeutsch, das Fremde, im Kopf habt, dieses Lied, diese Zeilen, die immer wieder durchbrechen in die Gegenwart und euch im Kopf hämmern, geht das nicht [...]« (S. 75; Figurenrede Kubik). Nathalie hat den Text »auf Mittelhochdeutsch vorbereitet« (S. 70); Karina dagegen ist von Kubiks Vorgabe, den mittelalterlichen Text lesen zu müssen, zunächst zwar überrumpelt (S. 68) und liest die ersten Zitate, wie die fehlende Worttrennung im Zitat oben andeutet, ohne Verständnis, sie erfasst aber offenbar (»als *Kriemhild zornig*«, S. 71) allmählich intuitiv, was sie spricht.¹⁰⁷

Die Schlusszene des Dramas verwendet erneut Strophen aus dem mittelalterlichen *Nibelungenlied*, hier allerdings in neuhochdeutscher Übersetzung – Kubik: »[...] [J]eder soll dich verstehen [...]« (S. 188). Zum ersten Mal ergänzen sich Simone und Karina, die ältere und die jüngere Darstellerin der Kriemhild, ohne Unterbrechungen und Anfeindungen im Vortrag von Strophen zum Falkentraum in Kriemhilds direkter Rede (B 13), während Nathalie, Lotte und der Drehbuchautor Charlie Weide Verse von Kriemhilds Mutter Ute und Erzählverse übernehmen (B 1, B 10-12);¹⁰⁸ der Chor, der Darsteller König Gunthers wie auch Lotte wiederholen und erweitern die übersetzten Nibelungenstrophen. Nahtlos geht in dieser Szene der Falkentraum in eine Darstellung der Bahrprobe über, mit Anklängen an B 1043, der allerdings unmittelbar Zitate aus der letzten Strophe des *Nibelungenliedes* (B 2376)

106 Vgl. B 821,1f.

107 S. Schul: »*Es gibt immer ein Opfer?*«, S. 19: »Der Einbezug des mittelhochdeutschen Textes hält die historische Distanz zwischen Heldenepos und gegenwärtiger Inszenierung präsent. [...] Doch diese Anbindung an das *Nibelungenlied* wird sofort wieder in sich gebrochen, wenn die Schauspielerinnen ihre Verständnisprobleme artikulieren und für das Publikum Untertitel verlangen«. Wichtig erscheint mir dennoch die anschließende, zumindest partielle Überwindung dieser Fremdheit durch einige der Schauspieler*innen.

108 Die Rollenverteilung wird nur einmal von Nathalie (der jüngeren Darstellerin der Brünhild) unterbrochen, als sie »Das ist der Todestag meines Glücks« einwirft (S. 190); auch hier folgt kein korrigierender Kommentar der anderen Schauspielerinnen, so dass die Schlusszene ein harmonisches Zusammenspiel auf der Bühne suggeriert. Dieses wird allerdings wenig später von Hagen mittels eines Sprengstoffgürtels endgültig zerstört.

folgen – Hagen: »Da endet die Geschichte«, »[d]as ist mein Kampf«,¹⁰⁹ »[d]as ist der Kampf [...] der Nibelungen«.

Während somit die Alterität des im Text verwendeten Mittelhochdeutschen bei Ostermaier noch deutlicher als bei Krausser eine Kenntnis der mittelalterlichen Fassung des Textes einfordert, spielt bei Ostermaier die Frage nach der Multiperspektivität und nach der geschönten Geschichtsschreibung im Vergleich zu Krausser eine etwas untergeordnete Rolle. Der Kameramann Jörg Roth behauptet allerdings, er fange »Die Nibelungen« vor dem Auge der Geschichte« ein, »und das Auge der Geschichte bin ich« (S. 59f.); der die Theaterproben begleitende Journalist Peter Scheumer beschreibt seine Interviews auf vergleichbare Weise als »Geschichten, die ich den Schauspielern in den Mund lege« (S. 91). Anklänge an Kraussers Truhen mit den die ›Daten‹ verdrehenden Liedern finden sich in Karinas Aussage, »[...] Gerüchte sind Gold!« (S. 142), womit auf den Titel des Theaterstücks zurückverwiesen wird. Vergleichbar mit dem Rollenspiel in *Gemetzel* identifiziert sich in einer weiteren Szene für kurze Zeit Kubik, einer Trance nahe, mit Kriemhild (*Gold*, S. 169-176).

Es erscheint in Zeiten von *false facts* und *fake news* notwendiger denn je, nicht nur in der Wissenschaft, sondern gerade auch im schulischen Unterricht die Wichtigkeit des Erkennens und Aufdeckens zu betonen, dass und wie Geschichtsschreibung vereinfacht und manipuliert wird, dass und wie Geschichte immer wieder neu inszeniert wird. Literarische Texte können dabei helfen, auch bei Schüler*innen rechtzeitig ein kritisches Bewusstsein für die Komplexität und Fragilität von dialektischer, multiperspektivischer Geschichtsschreibung zu erwerben. Mithilfe der besprochenen Beispiele sollte gezeigt werden, dass die Schüler*innen (ebenso wie die Studierenden) bei ihrem eigenen Lebensalltag abgeholt werden können – bei den *social media*, bei den modernen Dramentexten. Aufgabe der Lehrenden an den Universitäten ist es jedoch, zu zeigen, wie man von dort aus einen Schritt vorwärts in die historische Vergangenheit vollziehen kann. Gezeigt wurde außerdem, dass dabei ein sprachreflexiver Unterricht, der die historische Differenz der in den Texten dargestellten Perspektiven erkennbar macht und bewusst hält, ein sehr wichtiges Vehikel sein kann.

109 A. Ostermaier: *Gold*, S. 191f. Die Anspielung auf Hitlers Schrift wirkt hier forciert, Ostermaier verweist allerdings auch an anderen Stellen indirekt auf den Missbrauch des *Nibelungenliedes* im Nationalsozialismus (vgl. z.B. S. 18, 55, 185). Die etwas ermüdende Vielzahl sonstiger intertextueller und intermedialer Anspielungen und Zitate, von Wagner (S. 60) bis Dschungelcamp (S. 139), kann hier nicht ausführlicher dargestellt werden; selbstverständlich sind auch Namen wie ›Arsenij Kubik‹ nicht zufällig gewählt.

Geschichtsdenken in historischen Romanen über die Bartholomäusnacht

Gisela Febel

In diesem Beitrag wird die Frage gestellt, inwiefern in fiktionalen Texten – und insbesondere in historischen Romanen – ein Bild bestimmter Ereignisse hergestellt wird, inwiefern damit eine gewisse Geschichtsdeutung einhergeht und ein Wissen über Geschichte sowie ein Bewusstsein von Historizität und Alterität des Historischen vermittelt wird. Diese Frage soll exemplarisch am Beispiel von historischen Romanen zum Geschehen und Kontext der Bartholomäusnacht in Frankreich beantwortet werden, jenem Pogrom an französischen Protestanten, den Hugenotten, das in der Nacht vom 23. zum 24.08.1572 stattfand. Zunächst gehen wir jedoch der Bestimmung des literarischen Genres des historischen Romans (oder der historischen Erzählung) nach.

Frühe Definitionen des historischen Romans betonen den fiktionalen und ideologischen Charakter: Ein historischer Roman ist demnach ein fiktionales Prosa-
werk, dessen Handlung in einer historischen Zeit spielt und geschichtliche Vorgänge und Personen ohne Anspruch auf wissenschaftliche Richtigkeit in belletristischer Form behandelt. Der historische Roman gilt laut Rainer Schönhaar als ein »Romantypus, der historische Gestalten und Vorfälle behandelt oder doch in historisch beglaubigter Umgebung spielt und auf einem bestimmten Geschichtsbild beruht«. ¹ Dennoch geht es um historische Genauigkeit der Darstellung: Die Forderung nach einer Authentizität des Historischen ist ein Relikt aus der Entstehungszeit der frühen historischen Romane; sie fällt zusammen mit den neuzeitlichen Bestrebungen, eine korrekte Darstellung der Geschichte zu liefern, welche nicht länger bloß Herrscherlob oder die nachträgliche Legitimation politischer Entscheidungen verfolgt, sondern die Geschichte zum Gegenstand einer kritischen Betrachtung erhebt.

In historischen Romanen werden in der Regel authentische historische Ereignisse, Orte, Personen und Verhältnisse in unterschiedlichen Graden der Fiktionali-

1 Schönhaar, Rainer: »Historischer Roman«, in: Günther Schweikle/Irmgard Schweikle (Hg.): Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen, 2., überarbeitete Aufl. Stuttgart 1990, S. 201.

sierung erzählerisch gestaltet. Deshalb ist der historische Roman als epische Sonderform geprägt vom besonders markanten Spannungsverhältnis zwischen dem Gegenstand der Erzählung und der Art und Weise, in der erzählt wird. Das Vorhandensein historischer Fakten ist für die Gattung konstitutiv, ihre Integration in eine Fiktionserzählung führt zur widersprüchlichen Überlagerung von fiktionaler Rede und historischen Tatsachenaussagen.

Die frühen historischen Romane in Europa gehören zu einem allgemeinen Strom der Historisierung im Zuge des romantischen Interesses für die Geschichte, wodurch nicht nur die Dichtkunst, sondern auch andere Kunstgattungen wie Malerei, Skulptur oder Oper, die Geschichtswissenschaften und die Sprachwissenschaft neue Thematiken gewannen und sich öffneten für historische Forschungen und Reflexionen von Geschichtsbewusstsein, Periodisierung und Gestaltungsmöglichkeiten von Geschichte und der jeweiligen Gegenwart. Manche historischen Romane hatten sogar reale Konsequenzen durch die Veränderung des öffentlichen Bewusstseins: Das Erscheinen und der Riesenerfolg des *Glöckners von Notre Dame*² (1831) von Victor Hugo förderte etwa in Frankreich die Bewegung zur Erhaltung des gotischen Kulturguts, was zur Gründung der staatlichen Behörde der *Monuments historiques*, des Amtes für Denkmalschutz, im Jahr 1837 führte.³

Der historische Roman beginnt in der englischen Literatur mit dem schottischen Schriftsteller Sir Walter Scott (1771-1832). Romane, die vor einem geschichtlichen Hintergrund spielten, gab es zwar bereits vorher; die Personen handelten allerdings entsprechend den Sitten und Normen der Gegenwart der Schriftsteller, so dass man hier nicht von historischen Romanen im modernen Sinn, sondern eher von Schlüsselroman, früher auch Maskenroman, in Frankreich vom *roman à clé*, oder ähnlichem spricht.⁴ Im Zeitalter von weitreichender Zensur, insbesondere von gesellschaftsbezogenen, satirischen oder kritischen Texten, gedeiht die Form

2 Hugo, Victor: *Notre-Dame de Paris*. 1482, Paris 1831.

3 Das Amt gehörte zunächst zum Innenministerium und hieß »Direction des monuments publics et historiques. Commission des monuments historiques«, dann »Direction des Beaux-Arts. Bureau des Monuments historiques. Commission des monuments historiques«. Im Zuge des wachsenden historischen Interesses wurde es erweitert um den Bereich der Museen und verstetigt und hieß dann ab 1848 »Bureau des Beaux-Arts, des Musées et des Monuments historiques. Commission permanente des monuments historiques«. Mit dem Aufkommen des pädagogischen Geschichtsdenkens wurde das Amt ab 1870 und bis 1950 dem Bildungsministerium zugeordnet und hieß dann »Ministère de l'Éducation nationale. Commission des monuments historiques«. Nach 1950 gehörte der Denkmalschutz dann zum Kultusministerium, dem »Ministère de la Culture et de la Communication. Commission supérieure des monuments historiques«. 2007 wurde dann der Bezug zur Nation in der vorerst letzten Umbenennung verankert und die Behörde benannt als »Commission nationale des monuments historiques«.

4 Vgl. Franzen, Johannes: *Indiskrete Fiktionen. Theorie und Praxis des Schlüsselromans 1960-2015*, Göttingen 2018.

des doppeldeutigen Sprechens, die wir oft im Schlüsselroman vorfinden: Er erfüllt auf der Oberfläche die Anforderungen an fiktionales Erzählen; seine Geschichte hat den Charme einer erfundenen, narrativ den Gesetzen der Romankunst folgendes Diegese, das Genre legt jedoch nahe, dass sich seine Elemente als Aussagen zu realen Personen und Tatbeständen lesen lassen, wobei absichtlich undeutlich bleibt, wo die Grenzen zwischen Erfindung und Wahrheit, Faktuellem und Fiktionalem, liegen. Der Schlüsselroman erlaubt den Verfasser*innen wie den Vorbildfiguren der Protagonist*innen den Rückzug auf die Behauptung, es handle sich doch nur um einen Roman. Der Schlüsselroman produziert so – wenn er entschlüsselt – nur ohnehin offene Geheimnisse; er überlässt letztlich anderen, den Zensurbehörden, den Lesenden etc. die brisante Behauptung und den Nachweis, dass tatsächlich wahr sei, was im Roman beschrieben wird. Diese Geschichten können von einer mehr oder minder breiten, kundigen oder eingeweihten Öffentlichkeit auf Geheimnisse hin gelesen werden. Die entschlüsselnde Leserschaft kann sich im engsten Fall auf den Freundeskreis von Autor*innen und dargestellten Personen reduzieren, kann aber auch alle gebildeten und gut informierten Zeitgenossen umfassen. In der Regel geht mit der späteren Rezeption nach einigen Generationen oft ein Teil des intuitiven Entschlüsselungswissens verloren und kann/muss dann von der Literaturwissenschaft rekonstruiert oder erinnert werden.⁵ Es gab aber auch Schlüsselromane, die mitsamt ihren Schlüsseln publiziert wurden und damit von der gesamten zeitgenössischen und, zumindest teilweise, auch von der späteren Leserschaft entschlüsselt werden konnten. Eine Reihe bekannter Texte der Frühen Neuzeit wie *Argenis*⁶ des schottischen Dichters und Satirikers John Barclay (1582-1621) oder die Romane der Madeleine de Scudéry (1607-1701) waren Schlüsselromane.⁷ Nach ihrem umfangreichen, als *roman à clé* geschriebenen Selbstportrait *Histoire de Sapho* aus dem zehnbändigen Werk *Artamène ou le Grand Cyrus* (1649-1653, Buch 2, Teil 10)⁸ wurde die Autorin in den Salons ›Neue Sappho‹ genannt. Die ›galanten‹ Romane *Le Grand Cyrus* und der ebenfalls zehnbändige Dialogroman *Clélie, histoire romaine* (1654-1660) waren für das französische Lesepublikum vor allem Schlüsselromane. Viele der dargestellten Ereignisse und ein Großteil der auftretenden Figuren hatten wiedererkennbare Vorbilder im zeitgenössischen Frankreich

-
- 5 Vgl. Jauß, Hans Robert: »Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft«, in: Rainer Warning (Hg.): Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis, 4., unveränderte Aufl. München 1994, S. 126-162.
- 6 Barclay, John: *Argenis*, Paris 1621.
- 7 Vgl. Arnold, Antje: »Raum für Unterhaltung(en): Der frühneuzeitliche Salon«, in: Daphnis, 44 (3), 2016, S. 340-359.
- 8 Debrosse, Anne: »L'«Histoire de Sapho» dans *Artamène ou le Grand Cyrus* de Madeleine de Scudéry: supériorité de la biographie empathique sur la biographie érudite«, in: Jean-Michel Wittmann (Hg.): *Biographie et roman: Actes du colloque international de Metz, septembre-octobre 2010*, Metz 2012, S. 229-241.

und repräsentierten die Salonkultur. Die von Madame de Scudéry für ihre Romane gewählte Form aus Dialogen, Briefen und Gesprächen rückten diese näher an die Salonerfahrungen der Pariser Öffentlichkeit und erleichterten das Dekodieren für die Zeitgenossen auch bei historischer Maskierung wie in der ›histoire romaine‹ von *Clélie*. In der zweiten Hälfte ihres langen Lebens verfasste die Autorin, die selbst einen Salon führte, weitere umfangreiche Werke, die entsprechende Titel trugen wie *Conversations morales* (1680-1692): Essays in lockerem oder scharfzüngigem Gesprächston über die Bildungsthemen der Salongesellschaft, in denen reale Personen und aktuelle Ereignisse leicht erkennbar waren.

Das Genre des Schlüsselromans, aus dem sich der historische Roman entwickelte, hat mehrfache Vorteile: Es erlaubt beliebige Stilisierungen realer Personen und damit Bewertungen von Politik, Moral, Gesellschaft, Religion etc. So können sie als überdimensionale Helden inszeniert werden, was im realistischen Schreiben kaum möglich war. Ebenso jedoch erlaubt der Schlüsselroman die mehr oder weniger subtile und, hinsichtlich der Zensur, einigermaßen gefahrlose Demontage zeitgenössischer und historischer Persönlichkeiten. Das Spektrum reicht von der Panegyrik eines Herrschers, der hinter dem Protagonisten auszumachen ist, bis zu Schlüsselromanen, in denen gesellschaftliche Zirkel und Szenen sich selbst darstellen oder vorgeführt werden und so ihre Lebens- und Denkweise öffentlich ausstellen oder satirisch beleuchten. In der Neuzeit könnte man dabei an die Mode der Preziosität im 16. Jahrhundert in Frankreich oder in der Nachkriegszeit an die verschlüsselte Darstellung der existentialistischen Szene durch Simone de Beauvoir in ihrem Roman *Les Mandarins* (1954) denken.

Doch erst Walter Scott entwickelt den Typus des historischen Erzählens, den wir als ›historischen Roman‹ moderner Prägung verstehen. Scott's Romane zeichnen einige Besonderheiten aus, die es erlauben, von einem eigenen Romantypus zu sprechen. Der erste derartige Roman von Scott, *Waverley, or, 'Tis Sixty Years Since* (1814) erzählt vom schottischen Freiheitskampf Mitte des 18. Jahrhunderts. Der historische Roman will Geschichtswissen vermitteln und dieses an die Verkörperung in einer Figur oder Figurengruppe binden, wobei die historischen Personen und Ereignisse nicht verschlüsselt, sondern mit Klarnamen und Daten erscheinen.⁹ Ziel dieses Romantypus soll eine Verlebendigung der Vergangenheit sein. Die primäre Leserichtung geht nicht wie im Schlüsselroman von der fiktionalen Dimension zur realen Ebene, sondern von der gegenwärtigen Epoche, der Zeit des Lesers oder der Leserin, zurück in frühere Zeiten, was auch als Lernprozess verstanden werden kann.

9 Vgl. Meyer, Michael: Die Entstehung des historischen Romans in Deutschland und seine Stellung zwischen Geschichtsschreibung und Dichtung. Die Polemik um eine »Zwittergattung« (1785-1845), Dissertation, München 1973, und Aust, Hugo: Der historische Roman, Stuttgart/Weimar 1994.

Chronist*innen und Historiker*innen liefern die Fakten, während die Autor*innen diese mit Leben erfüllen, indem er/sie psychologische Identifikationsfiguren für die Leser*innen erfindet. Im konkreten Fall des *Waverley*, der eine damals noch nicht weit zurückliegende Epoche beschreibt, soll der Held zwischen der Gegenwart der Leser*innen und der Vergangenheit vermitteln. Dieser Held (oder, im 19. Jahrhundert noch seltener: diese Heldin) des historischen Romans ist, und hier liegt der große Unterschied zum Epos, der so genannte ›mittlere Held‹ (oder die ›mittlere Heldin‹). Es handelt sich dabei um Personen, die nicht an der Spitze der Gesellschaft stehen und geschichtliche Ereignisse nicht auslösen, sondern darin verstrickt werden. Solche Protagonist*innen sind moralisch einigermaßen gefestigt, opfern sich oft selbst auf; eine große menschliche oder heroische Leidenschaft, die die Leser*innen mitreißt, entsteht jedoch kaum, eher eine tragische Verstrickung. Walter Scotts Hauptfiguren sind, wie Lukács sagt, solche »national typische Charaktere, aber nicht im Sinne des zusammenfassenden Höhepunktes, sondern in dem der tüchtigen Durchschnittlichkeit.«¹⁰

»Der ›Held‹ der Scottschen Romane ist stets ein mehr oder weniger mittelmäßiger, durchschnittlicher englischer Gentleman. Dieser besitzt im Allgemeinen eine gewisse, nie überragende praktische Klugheit, eine gewisse moralische Festigkeit und Anständigkeit, die sogar bis zur Fähigkeit der Selbstaufopferung reicht, die aber niemals zu einer menschlich hinreißenden Leidenschaft erwächst, nie begeisterte Hingabe an eine große Sache ist.«¹¹

In Romanen dieses Typus sind die historischen Persönlichkeiten lediglich Nebenfiguren, treten aber ihrer Rolle entsprechend in bedeutsamen Situationen auf. Zwischen deren Auftritten und den zentralen Ereignissen jedoch ist der Schriftsteller oder die Schriftstellerin innerhalb der historischen Gegebenheiten relativ frei in der Gestaltung des Lebens seiner bzw. ihrer Protagonist*innen. Dadurch nehmen Dialoge, die der Verlebendigung der Vergangenheit dienen, ebenso an Bedeutung zu wie die weiteren Nebenfiguren, die entlang historischer Konfliktlinien verfeindete Seiten vertreten und helfen, trotz der starken Identifikation mit dem ›mittleren Helden‹ ein objektiveres Geschichtsbild zu schaffen. »Scotts Größe ist«, wie Lukács unterstreicht, »die menschliche Verlebendigung historisch-sozialer Typen. Die typisch menschlichen Züge, in denen sich große historische Strömungen sinnfällig äußern, sind vor Scott niemals mit dieser Großartigkeit, Eindeutigkeit und Prägnanz gestaltet worden.«¹²

10 Lukács, Georg: Der historische Roman, Berlin 1937, wieder in ders.: Probleme des Realismus III. Der historische Roman, in: Werke, Bd. 6, Neuwied/Berlin 1965, hier S. 43.

11 Ebd., S. 26.

12 Ebd., S. 28.

Scotts Romane beeinflussten eine ganze Reihe von Autoren: Balzac, Hugo, de Vigny und Mérimée in Frankreich, Manzoni in Italien, Puschkin und Tolstoi in Russland, Stifter und Fontane im deutschen Sprachraum. In Nordamerika wurde Coopers *Lederstrumpf*-Saga zum Resonanzboden für Scott.¹³ Während aber Manzoni, Puschkin und andere der Tradition Scotts folgten, wurde in Frankreich und in Spanien das Modell der Romane von Walter Scott eher reflektiert als imitiert. Lukács spricht sogar von geistigen Kämpfen um den historischen Roman in Frankreich und einer theoretischen Formulierung des romantischen historischen Romans auf einem höheren Niveau als in den anderen europäischen Ländern.¹⁴ Die Gründe dafür, dass die Debatte über den historischen Roman in Frankreich am intensivsten war, sind in der französischen Geschichte zu suchen. Während in England die Kämpfe um ein liberales und partizipatives Herrschaftssystem für die Bürger*innen eher unblutig und erfolgreich waren und so ein optimistisches Verständnis des Historischen ermöglichten, wurden die Franzosen mit den teils euphorisierenden und teils erschreckenden Erfahrungen der Revolution, der *terreur* und des Aufbaus der postrevolutionären Gesellschaft konfrontiert. Die Diskussion um den historischen Roman in Frankreich beruhte daher auf einer Debatte über die Geschichtsauffassung und die Deutung der Französischen Revolution.

Der romantische Autor Alfred de Vigny war maßgeblich an dieser Diskussion beteiligt. Sein Geschichtsverständnis äußert sich bereits in dem 1826 veröffentlichten Roman *Cinq-Mars ou une conjuration sous Louis XIII*, der in der Ära Richelieu spielt. Das Vorwort der vierten Auflage von 1829, welches Lukács als das bedeutendste theoretische Manifest der Romantik zum historischen Roman bezeichnet, expliziert de Vignys theoretische Grundlagen. Dieser lehnt Scott als zu simpel ab, eben weil fiktive Gestalten die Handlung tragen und geschichtliche Figuren nur am Rande vorkommen und lediglich der Datierung dienen. Folgerichtig sind bei de Vigny die Hauptfiguren seines Romans Kardinal Richelieu selbst, der den Absolutismus in Frankreich entscheidend prägt, und Cinq-Mars, der als Verteidiger feudaler Privilegien auftritt. De Vigny wendet sich also wieder den ›Geschichte machenden großen Männern‹ dieser Epoche zu.

De Vigny sind jedoch nicht die Fakten selbst wichtig, sondern deren Deutungsdimension. Dem Schriftsteller oder der Schriftstellerin kommt die Aufgabe zu, den Fakten einen Sinn zu geben, ihre moralischen Folgen darzustellen, und deswegen darf er bzw. sie auch historische Tatsachen umwandeln. Der historische Roman ist nicht unbedingt an die reale historische Persönlichkeit gebunden. Wichtig ist nach de Vigny vor allem die zu vermittelnde Idee. Der Roman soll weniger Wissen *über* Geschichte vermitteln als vielmehr Wissen *aus* der Geschichte schöpfen oder, wie de Vigny sagt, die Wahrheit der Geschichte zeigen:

13 Vgl. ebd., S. 70-73.

14 Vgl. ebd., S. 73.

»Ce que l'on veut des œuvres qui font mouvoir des fantômes d'hommes, c'est [...] le spectacle philosophique de l'homme profondément travaillé par les passions de son caractère et de son temps ; c'est donc la VÉRITÉ, de cet homme et de ce TEMPS, mais tous deux élevés à une puissance supérieure et idéale qui en concentre toutes les forces. [...] je me hasarderai jusqu'à avancer que [...] dans beaucoup de ses pages qui ne sont peut-être pas les moins belles, L'HISTOIRE EST UN ROMAN DONT LE PEUPLE EST L'AUTEUR. (Herv. i.O.)«¹⁵

Im Unterschied zum Scott'schen historischen Roman wird Geschichte daher nicht nur verlebendigt, sondern zeittypisch gedeutet. Dieses Verständnis des historischen Romans ist in der französischen romantischen Geschichtsschreibung und Narrativik sehr verbreitet und wird u.a. von Victor Hugo in seinem Roman *Notre Dame de Paris* geteilt. Hugo ist auch einer der ersten, der eine Periodisierung der Geschichte vornimmt, in der die christliche romantische Gegenwart als erste moderne Fortschrittsepoche gegenüber Antike und Mittelalter erscheint.¹⁶ Den größten Erfolg auf dem Buchmarkt hatte im 19. Jahrhundert Alexandre Dumas der Ältere mit seinen Abenteuer- und Historienromanen, unter denen die *Die drei Musketiere* (*Les Trois Mousquetaires*, 1844) und *Der Graf von Monte Christo* (*Le Comte de Monte-Cristo*, 1844-1845) die bekanntesten sind. Unsere landläufige Vorstellung vom Mittelalter aus der Literatur und später aus dem Film und anderen Medien als einer kontrast- und abenteuerreichen Zeit mit Schwert und Schild, Degen und Mantel, Krone und Kreuz resultiert aus dem Modell des romantischen historischen Romans von Autoren wie Dumas.

In der Gegenwart zeichnet sich eine neue Blütephase des historischen Romans ab. Erzählungen, die romanhaftes Geschehen in einen historischen Kontext setzen, sind seit den 1980er Jahren in steigender Zahl zu finden. Diesem Umstand widmet sich der Sammelband *Romanhaftes Erzählen von Geschichte* (2019).¹⁷ Fragen,

15 De Vigny, Alfred: *Cinq-Mars ou une conjuration sous Louis XIII*, zitiert nach der bei Michel Lévy frères erschienenen Ausgabe Paris 1863, darin: »Reflexions sur la vérité dans l'art«, S. 1-10, S. 5f. »Was wir von Werken wollen, in denen menschliche Gestalten agieren, ist [...] das philosophische Schauspiel des Menschen, der von den Leidenschaften seines Charakters und seiner Zeit tief bewegt ist; es geht also um die WAHRHEIT, die jenes Menschen und die seiner ZEIT, beide jedoch auf eine höhere, ideale Stufe erhoben, in der alle Kräfte gebündelt werden. [...] Ich wage sogar zu behaupten, dass [...] auf vielen Seiten des Buches, die vielleicht zu seinen schönsten zählen, DIE GESCHICHTE EIN ROMAN IST, DESSEN AUTOR DAS VOLK IST.« (Herv. wie i.O., Übersetzung GF).

16 Vgl. Hugo, Victor: »Préface« [1827], in: ders.: *Œuvres complètes: Cromwell, Hernani*, Paris 1912, Théâtre, Bd. I., S. 7-51; und Febel, Gisela: »Victor Hugos Konstruktion des Mittelalters und die Nachwirkungen«, in: Sonja Kerth (Hg.): *Vergangenheit als Konstrukt. Mittelalterbilder seit der Renaissance*, Wiesbaden 2012, S. 89-102.

17 Fulda, Daniel/Jaeger, Stephan (Hg.): *Romanhaftes Erzählen von Geschichte. Vergegenwärtigte Vergangenenheiten im beginnenden 21. Jahrhundert*, Berlin 2019.

die sich angesichts des momentanen Aufschwungs geschichtlicher Themen in Romanen stellen, sind:

- In welchem Maße dienen die Traditionen des historischen Romans noch heute als Modelle?
- In welcher Weise werden solche Traditionen gebrochen, umgestaltet, kommentiert?
- Bildet die Jahrtausendwende eine Schwelle, an der sich das Erzählen von Geschichte grundlegend verändert hat?

Neu sind in der Gegenwart beispielsweise die Gattung der autobiographisch fundierten Generationserzählung, oder eine Ausgangslage, in der die wissenschaftliche Beschäftigung mit Geschichte an Geltung verloren hat, während populäre Darstellungen an Bedeutung gewinnen. Das subjektive Moment der autobiographischen oder der biographischen historischen Erzählung hatte Lukács noch kritisiert:

»Diese Schwäche der biographischen Form des Romans läßt sich verallgemeinernd so aussprechen, daß die privatpersönlichen, rein psychologisch-biographischen Züge eine proportional unrichtige Breite, ein falsches Übergewicht erhalten. Dadurch kommen die großen historisch treibenden Kräfte zu kurz. Sie werden allzu summarisch, allzu sehr nur in bezug auf die biographisch im Mittelpunkt stehende Persönlichkeit dargestellt. Und durch diese falsche Verteilung der Gewichte kann die große historische Wendung, die den eigentlichen zentralen Inhalt solcher Romane bildet, nicht so stark zur Geltung kommen, wie es ihr ihrer wirklichen Bedeutung nach zukommen würde.«¹⁸

Heute läßt sich ein zunehmender Drang nach Authentifizierung und Verlebendigung von Historie durch die Bindung an reale Personen und deren Biographien feststellen, und zwar in der Literatur wie im Film, z.B. im neuen Genre der Biopics. Gleichzeitig bestehen ein verstärktes Bedürfnis nach Orientierung und der Wunsch, Vergangenes selbst zu erfahren; fiktive Zeitreisen sind in diesem Zusammenhang als eine weitere Form der Geschichtsvermittlung zu nennen. Es kommt, wie Daniel Fulda und Stephan Jaeger feststellen,¹⁹ zu Hybridisierungen der Gattung sowie zu Vermischungen von Fiktionalität und Faktualität. Hierzu zählt der sehr erfolgreiche Historienroman, der – im Unterschied zum historischen Roman – historisches Dekor, Lebenswelt, Mentalitäten und Sitten erzählt, aber keine historischen Ereignisse in den Mittelpunkt stellt.

18 G. Lukács: Der historische Roman, S. 95.

19 Vgl. D. Fulda/S. Jaeger: Romanhaftes Erzählen, S. 4-6.

Ein Grund für die Popularität des historischen Romans heute mag sein, dass er die Vergangenheit stets unter den Bedingungen reduzierter Komplexität erzählt. Das könnte auch erklären, warum historische Romane, die im 19. Jahrhundert spielen, heute eher selten sind, da die soziale Komplexität dort auch durch die großen Erzähler wie Balzac, Dickens und Fontane dargestellt wird, die für uns heute als Analogon der historischen Romane erscheinen.

Der entscheidende Unterschied zum früheren historischen Roman liegt in der Vermischung von Fiktionalität und Faktualität und dem Hinzutreten einer selbstreferentiellen Ebene bzw. einer metahistorischen Dimension. Die kanadische Literaturwissenschaftlerin Linda Hutcheon schlug dafür 1988 den Begriff der historiographischen Metafiktion vor,²⁰ um jene neue Spielart des postmodernen historischen Romans zu bezeichnen, die seit den 1960er Jahren aufkam. Hier wird die Grenzziehung zwischen Fiktion und Geschichtsschreibung bewusst verwischt, indem die historiographische Metafiktion ihre eigene Fiktionalität problematisiert. Anachronismen, Stilbrüche, Metalepsen etc. sind Mittel der oft ironischen Illusionsbrechung.²¹ Dadurch werden die Ambivalenzen des historischen Erzählens unterstrichen:

»Das Verhältnis der Fakten und Fiktionen, von Authentizität und Imagination ist eine vertrackte Sache. Einerseits gilt es, die toten Fakten durch literarische Imagination lebendig werden zu lassen. Die Geschichte soll doch schließlich zum Sprechen gebracht werden. Andererseits aber müssen diese Fiktionen durch den Anschein von Authentizität abgesichert werden. Stimmen solls schon noch.«²²

Der Komparatist Hans Vilmar Geppert spricht in seiner Studie zum ›anderen‹ historischen Roman von einem »Paradox fiktionaler Darstellung historischer Gegenstände«²³: Geschichte sei eine retrospektive Konstruktion von vergangenen Ereignissen, in die immer die Gegenwart und das persönliche Empfinden des Autors einfließe. Diese Subjektivität würde vom historischen Roman, wie ihn Lukács propagiert, aufgrund seines Strebens nach Monumentalität und einer abgeschlossenen Geschichte vertuscht.²⁴ Daran knüpft Harro Müller an, der ebenfalls von ei-

20 Hutcheon, Linda: A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction, London 1988.

21 Vgl. auch Nünning, Ansgar: Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion, 2 Bde., Trier 1995.

22 Schikowski, Michael: »Historischer Roman. Fakten, Fiktion und Fake«, in: Deutschlandfunk, Beitrag vom 20.06.2015, URL: https://www.deutschlandfunkkultur.de/historischer-roman-fakten-fiktion-und-fake.1270.de.html?dram:article_id=323112 (letzter Zugriff: 11.02.2022).

23 Geppert, Hans Vilmar: Der ›andere‹ historische Roman. Theorie und Strukturen einer diskontinuierlichen Gattung, Tübingen 1976, S. 8.

24 Vgl. Geppert, Hans Vilmar: Der Historische Roman. Geschichte umerzählt von Walter Scott bis zur Gegenwart, Tübingen 2009.

nem binären Modell des ›anderen‹ historischen Romans ausgeht.²⁵ Diesem ordnet er folgende Merkmale zu:

»Dominanz systemischer Prozesse über individuell-subjektive Triebkräfte in der Geschichte; die Beziehung zwischen Sprache und Geschichte ist konventionell; Pluralisierung von Geschichte zu Geschichten, ohne die Totalitätsdimension völlig aufzugeben; Präferenz von allegorischen Deutungsverfahren; prinzipielle Umerzählbarkeit von Geschichte, da Texte und Kontexte stets für Ergänzungen, Umschreibungen, Dementierungen offen sind; Diskontinuität wird vor Kontinuität, Heterogenität vor Homogenität gesetzt; Differenzannahmen werden häufig von Schreibsituation und selektiertem Schreibabschnitt hervorgehoben gegenüber Identitätspräsuppositionen und unterlaufen damit Linearitätskonzepte; Subjektdezentrierung von Geschichte; Akzentuierung von reflexiven, metahistorischen Verfahren, welche die Geschichts-Darstellung als konstruktives Element ausweisen.«²⁶

Für Müller ist die Bruchstelle bzw. die Ambivalenz zwischen Fiktion und Geschichte das entscheidende Merkmal des historischen Romans im 20. Jahrhundert, wodurch er sich deutlich vom traditionellen historischen Roman Scott'scher wie de Vigny'scher Prägung abhebt. Während Lukács die Deutung des historischen Prozesses im Zentrum des Genres des historischen Romans sieht, akzentuiert Geppert die Seite der Fiktion und betont die selbstreferentiellen Aspekte des historischen Erzählens. David Roberts lehnt die eher plakative binäre Schematik der Gattung ab, denn es gehe doch um »the general problem of realism in the novel«²⁷. Für ihn ist der historische Roman charakterisiert durch »the consciousness of the temporal difference between the present process of representation and the past reality represented, which is actualized within the immanent poetics of the fiction.«²⁸

Die Gattung des historischen Romans ist für Roberts zwischen der realistischen Darstellungssachse und der Produktions- und Leseachse aufgespannt: »the internal poetic hiatus, fact/fiction, and the external historical hiatus, past/present«.²⁹ Nicht nur die Opposition zwischen Fakt und Fiktion, sondern auch die zwischen Gegenwart (des Erzählens und des Lesens) und Vergangenheit (des Dargestellten) spielt eine Rolle. Damit wird auch die strikte Trennung des historischen Romans

25 Vgl. Müller, Harro: *Geschichte zwischen Kairos und Katastrophe. Historische Romane im 20. Jahrhundert*, Frankfurt a.M. 1988.

26 Ebd., S. 17f.

27 Roberts, David: »The Modern German Historical Novel: An Introduction«, in: ders. (Hg.): *The Modern German Historical Novel: Paradigms, Problems, and Perspectives*, New York/Oxford 1991, S. 1-9, hier S. 2.

28 Ebd., S. 3.

29 Ebd.

zum Zeitroman aufgehoben und der modal geprägte Begriff des ›historischen Erzählens‹ als Weitung der Gattungsdefinition entwickelt. Walter Schiffels etwa fasst unter dem Begriff ›historisches Erzählen‹ sämtliche Texte, die sich in irgendeiner Form mit Geschichte beschäftigen:

»Wir verstehen aber unter ›Historischem Erzählen‹ alle Texte epischer Erzählweise, die Geschichte und Geschichtlichkeit überhaupt thematisieren oder als bestimmende Inhalte aufweisen, also auch solche, die den letzterreichten Zustand des Kontinuums menschlicher, sozialer und staatlicher Handlungen in der Zeit, also die Gegenwart, in diesem Sinne als Zeitstufe enthalten.«³⁰

Auch Reinhart Koselleck, Heinrich Lutz und Jörg Rösen gehen von einem breiten Spektrum historischer Narrativik aus.³¹ Rösen entwickelt dazu eine Typologie aus vier Typen historischen Erzählens. Koselleck macht darauf aufmerksam, dass sich die Geschichtswissenschaft etwa gleichzeitig mit dem Roman im 19. Jahrhundert entwickelt habe und beide auf Narrativik beruhen und sogar in der deutschen Sprache zusammenfallen im Begriff der ›Geschichte‹, da die Trennung zwischen ›Geschichten‹ und ›Historie‹, zwischen Geschehen und Bericht aufgehoben wurde. Koselleck spricht daher von einem »Kollektivsingular Geschichte«.³²

Historische Romane sind von den Bestsellerlisten nicht mehr wegzudenken. Mit dem Welterfolg von Umberto Eco's *Der Name der Rose* (*Il nome della rosa*, 1980) fing der Boom an, und Robert Harris hat ihn, wie viele andere, mit *Pompeji* (2003) fortgeführt, um nur zwei Beispiele neben vielen anderen hier zu nennen. Immer wieder wartet ein großer Teil des Leserpublikums begierig auf neue Geschichten vor altem Hintergrund – seien es mittelalterliche Abenteuer, viktorianische Verwicklungen, antike Alltagstragödien oder Liebe und Leid in amerikanischen Pionierzeiten. Genaue Zahlen gibt es nach Aussage des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels nicht, da die Gattung ja offene Grenzen zu Mystery-Romanen, Fantasy, Krimis etc. hat. Die Nachfrage nach historischen Sujets ist jedoch ungebrochen.

Besonders das Mittelalter hat es den deutschen Lesern und vor allem den Leserinnen angetan. Offenbar gilt: Je weiter die Handlung zurück liegt, desto besser eignet sie sich als Projektionsfläche für die Fantasien von Autor*innen und Leser*innen. Die Faszination, in vergangene Epochen einzutauchen, wird zugleich zu einer Faszination des Schreckens über brutale Lebensbedingungen, die in der heutigen wesentlich komfortableren Zeit nur staunen lassen. Denn gewaltvoll geht

30 Schiffels, Walter: Geschichte(n) Erzählen. Über Geschichte, Funktionen und Formen historischen Erzählens (= Theorie, Kritik, Geschichte, Bd. 7), Kronberg 1975, S. 177.

31 Koselleck, Reinhart/Lutz, Heinrich/Rösen, Jörn (Hg.): Formen der Geschichtsschreibung (= Beiträge zur Historik, Bd. 4), München 1982.

32 Vgl. Koselleck, Reinhart: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, 4. Aufl. Frankfurt a.M. 2000.

es meistens zu: Grausame Hinrichtungen, todbringende Seuchen und Naturgewalten sind, will man den Texten Glauben schenken, ebenso an der Tagesordnung wie bittere Armut und Entbehrungen, die heutige Mitteleuropäer*innen zu tragen wohl nicht mehr imstande wären. Das ferne Mittelalter erweist sich so als ideale Projektionsfläche für wohliges Gruseln.

Dieser Eskapismus der Leserschaft geht einher mit der Erwartung von Präzision und Akkuratesse. Bei aller Bereitschaft, sich in fantastische Welten fallen zu lassen, sind die Leser*innen historischer Romane ein besonders kritisches Publikum, wie Susanna Gilbert schreibt:

»Tilo Eckardt, Cheflektor des Münchner Heyne Verlages, bekommt wie seine Kollegen aus anderen Häusern immer wieder Post, in denen Anachronismen bemängelt werden. Zuletzt beklagte sich ein Leser darüber, dass in einer Geschichte aus dem 17. Jahrhundert Blumen erwähnt werden, die es zu dieser Zeit noch gar nicht in Europa gegeben habe.«³³

Mehr als andere legten diese Leser*innen großen Wert auf Authentizität und Akkuratesse. Gleichwohl dürfe der Unterhaltungswert eines Buches nicht zu kurz kommen. Um der Forderung nach historischer Genauigkeit Genüge zu tun, bedarf es beim Schreiben umfangreicher Recherche. Dafür hat sich eine eigene Dienstleistungsbranche aufgetan: Lektorats- und Beratungsbüros speziell für Verfasser*innen historischer Romane wie z.B. das »Lektorat-Büro *textbaustelle* Berlin GbR«, das mit folgender Werbung historisches Expertenwissen anbietet:

»*Unser Spezialwissen: Geschichte und Kultur des Mittelalters*

Seit etlichen Jahren herrscht ein regelrechter Boom historischer Romane und Mittelalterromane, der einige wunderschöne Beispiele dieses Genres hervorgebracht hat. Auf der anderen Seite entspringt so manches, was nach Mittelalter aussieht, modernen Vorstellungen davon und ist weit davon entfernt, authentisch zu sein. Sie als Autor eines Mittelalterromans stehen vor der Entscheidung, ob Sie mit den geschichtlichen Zusammenhängen frei umgehen oder Ihren Lesern einen präzise recherchierten historischen Hintergrund anbieten möchten. Im letzteren Fall können wir Ihnen als promovierte Mittelalterhistoriker das Expertenwissen dazu anbieten! Neben Recherche und Beratung kümmern wir uns gerne auch um Lektorat und Korrektorat Ihres historischen Romans.«³⁴

33 Vgl. Gilbert, Susanna: »Deftiges aus dem Mittelalter«, in: Stern plus, 2004, URL: <https://www.stern.de/kultur/buecher/historische-romane-deftiges-aus-dem-mittelalter-3077292.html> (letzter Zugriff: 11.02.2022).

34 Lektorat-Büro *textbaustelle* Berlin GbR, URL: <https://www.berlinlektorat.com/arbeitsfelder/beratung-historischer-roman/> (letzter Zugriff: 11.02.2022).

Im Folgenden möchte ich die Entwicklung des historischen Erzählens am Beispiel eines historischen Ereignisses verdeutlichen, der Bartholomäusnacht in Frankreich 1572, den beteiligten Personen und den Geschehnissen, die zu ihr führten.

Die Bartholomäusnacht, die auch *Pariser Bluthochzeit* genannt wird (französisch: *Le Massacre de la Saint-Barthélemy*), war, wie wir wissen, ein Pogrom an französischen Protestanten, den Hugenotten, das in der Nacht vom 23. zum 24.08.1572 stattfand. Admiral Gaspard de Coligny und weitere Führer der Hugenotten wurden dabei ermordet. Diese waren anlässlich der vermeintlich der Versöhnung dienenden Hochzeit des Protestanten Heinrich von Navarra (Henri de Navarre, des späteren Königs Heinrich IV.) mit der katholischen Königstochter Margarete von Valois in Paris versammelt. In derselben Nacht wurden tausende Protestanten in Paris und in den Folgetagen frankreichweit ermordet. Es wird von bis zu 5000 Toten berichtet. Das Pogrom ist ein zentrales Ereignis der Hugenottenkriege. Es ist mit vier weiteren Ereignissen verknüpft: einem ersten fehlgeschlagenen Attentat auf Admiral de Coligny am 22.08.1572, der zwei Tage später erfolgte Ermordung der Hugenottenführer einschließlich de Colignys, dem danach einsetzenden Pogrom in den Straßen von Paris sowie einer Welle von Gewalt, die sich kurz darauf über fast ganz Frankreich ausbreitete.

Die Bartholomäusnacht ist ein zentrales Datum in der Geschichte Frankreichs im 16. Jahrhundert und tief im kollektiven Gedächtnis der Franzosen verankert. Sie ist auch ein häufig in der Literatur und der bildenden Kunst dargestelltes Sujet. Um die in den historischen Romanen zirkulierenden Elemente wiederzuerkennen, werfen wir zunächst einen Blick auf die immer wiederkehrenden Versatzstücke des historischen Narrativs:

Trotz reichlicher Quellen lässt sich nicht abschließend klären, wo die Verantwortlichkeiten für das Massaker liegen: Noch während sich die Gräueltaten in den Straßen von Paris abspielten, entstanden die ersten Briefe, die Bezug auf die Geschehnisse nahmen. Erst am 26.08. jedoch sprach der König Charles IX vor dem Parlament und übernahm die Verantwortung für die Morde, denn die Hugenottenführer hätten sich verschworen und so den König zum Eingreifen genötigt. Dennoch sind mehrere Versionen dieser ersten Stellungnahme vorhanden, einerseits solche, die von einem jahrelang geplanten Unternehmen sprechen, andererseits solche, die für eine spontane Handlung plädieren. In den Schreiben, die in den Wochen und Monaten nach der Bartholomäusnacht entstanden, wird dennoch ein allgemeiner Konsens deutlich: Der König habe zwar den Anschlag auf Coligny sehr bedauert; da allerdings die Hugenotten gegen den König konspirierten, habe er sich verteidigen müssen und daher den Befehl zur Tötung des Admirals und seiner Anhänger gegeben – das allgemeine Morden sei jedoch ein spontanes Pogrom der Bevölkerung gewesen.

Die Vorgeschichte des Pogroms zeigt eine ambivalente Haltung der Regierung in der Religionsfrage. Das Land wurde provisorisch von Katharina von Medici regiert, der Mutter des unmündigen Königs Charles IX. Sie schwankte zwischen den Fronten der Religionskriege hin und her. Nach dem sogenannten ›Blutbad von Vassy‹ im März 1562, als in dem Champagne-Städtchen katholische Söldner einen hugenottischen Gottesdienst überfielen und Dutzende ermordeten, eskalierte die Situation. Katharina gab ihre Vermittlungspolitik auf und hielt es fortan mit der Familie de Guise, deren Oberhaupt Henri gleichzeitig Führer der katholischen Partei war. Die Gegenseite repräsentierte der Admiral Gaspard de Coligny. Nach etlichen Kriegszügen und Angriffen kam es 1570 zu einem Friedensschluss zwischen den Parteien. Danach schwand der Einfluss von Henri de Guise, während Coligny in Paris den jungen König Charles beeinflussen konnte und die Hochzeit des Königs mit Marguerite de Valois vorbereiten half. Die Hugenottenführer glaubten daher an eine Versöhnung mit dem einstigen Gegner.

Katharina, die Königinmutter, setzte sich jedoch mit ihren drei italienischen Beratern zusammen, weihte ihren jüngeren Sohn Herzog Heinrich von Anjou sowie Henri de Guise ein. Man wollte die günstige Gelegenheit ausnutzen, dass alle Hugenottenführer an einem Ort versammelt waren, um in der Nacht zum 24.08.1572 einen koordinierten Massenmord anzuzetteln. Die Akteure trugen als Erkennungszeichen eine weiße Schleife am Hut und malten nachts heimlich mit Kreide weiße Kreuze an bestimmte Häuser, in denen Hugenotten wohnten. Der psychisch labile König Charles IX wurde erst kurz zuvor informiert. Anfangs zögerlich, stimmte er schließlich zu, begeisterte sich geradezu für das unheilvolle Unternehmen.

Ein Bürger aus Straßburg, der besuchsweise in der Stadt weilte, schildert die Szenerie:

»Da setzte überall in Paris ein Gemetzel ein, dass es bald keine Gasse mehr gab, auch nicht die aller kleinste, wo nicht einer den Tod fand, und das Blut floss über die Straßen, als habe es stark geregnet.«³⁵

Ein Augenzeuge berichtet: »Hier wurde einem Greise das graue Haupt an den Steinen zerschlagen, dort starke Männer, die in vielen Schlachten ruhmvoll gekämpft hatten, von elenden Buben zu Tode gemartert.«³⁶ In einer anderen Quelle lesen wir:

»Mit der Kraft der Verzweiflung wehrte sich dort eine Mutter; umsonst! Ihr Kind wurde ihr aus den Armen gerissen und vor ihren Augen an der Mauer zerschmettert. Leichname wurden aus den Fenstern hinabgeworfen und durch die Straßen

35 Zitiert nach Flocken, Jan von: »Das Blut floss, als habe es stark geregnet«, in: Welt Geschichte, 2016, URL: <https://www.welt.de/geschichte/article145183487/Das-Blut-floss-als-habe-es-stark-geregnet.html> (letzter Zugriff: 11.02. 2022).

36 Ebd.

gezerrt; schreiende Wickelkinder wurden in kleinen Rollwagen fortgeführt und in die Seine geworfen.«³⁷

Das Gemetzel zog sich stundenlang hin. Charles IX soll mit seiner Mutter Katharina aus einem Fenster des Louvre zugesehen haben und angeblich soll er persönlich mit einer Flinte auf Fliehende geschossen haben. Sein Kammerherr Pierre de Brantôme berichtet, dem König habe der Anblick von Leichenhaufen großes Vergnügen bereitet. Es können allerdings keine genauen Angaben zum Ursprung des Plans gemacht werden, nur dass die Entscheidung vermutlich von der königlichen Familie und einigen Mitgliedern des Hofes getroffen wurde. Dass der König von seiner Mutter Katharina von Medici oder sonstigen Personen überredet wurde, lässt sich ebenfalls nicht beweisen.

Der protestantische Bräutigam Henri de Navarre entkam den Mördern, die ihn durch sämtliche Gemächer des Louvre jagten, wurde jedoch gefangen genommen und zur Konversion gezwungen. 39 Monate später gelang ihm die Flucht in sein Königreich Navarra, wo er den Katholizismus wieder ablegte. 1610 wird er dann der erste Bourbonische König Frankreichs als Henri IV. Die anderen Akteure sterben wenige Jahre später, meist auch gewaltsam: König Charles IX starb 1574 erst 23-jährig, vermutlich durch Giftmord, andere Quellen sprechen von Schwindsucht. Henri de Guise wurde 1588 ermordet, nachdem er sich mit dem König entzweit hatte. Heinrich von Anjou starb 1589, im gleichen Jahr wie Katharina von Medici, bei einem nächtlichen Gang zur Toilette unter den Dolchstößen eines Attentäters.

Dieser Stoff weist eine reiche Bearbeitungsgeschichte in Roman, Erzählung und Film auf, aus der ich im Folgenden zwei deutsche und zwei französische Texte hervorheben möchte, um näher auf sie einzugehen. In chronologischer Reihenfolge ist da zunächst die historische Erzählung von Prosper Mérimée zu nennen: *Chronique du règne de Charles IX* (1829).³⁸ 1845 erscheint in Frankreich der umfangreiche historische Roman *La Reine Margot*³⁹ von Alexandre Dumas, der die Stoffdarstellung entscheidend prägt. Ein Bestseller seiner Zeit wird auch die Erzählung *Das Amulett* (1873) des Schweizer Schriftstellers Conrad Ferdinand Meyer.⁴⁰ In der

37 Ebd.

38 Mérimée, Prosper: *Chronique du règne de Charles IX*, Paris 1829. Die erste Ausgabe bei Alexandre Mesnier trug den Titel: 1572. *Chronique du temps de Charles IX, par l'auteur du »Théâtre de Clara Gazul«*. 1832 erscheint die zweite Ausgabe bei Fournier jeune in Paris unter dem Titel: 1572. *Chronique du règne de Charles IX*. Der heutige Titel ohne die einleitende Jahreszahl ist erst seit 1842 gängig. Im Folgenden zitiert nach der deutschen Ausgabe: *Die Bartholomäusnacht*, Leipzig/Weimar 1980.

39 Dumas, Alexandre: *La Reine Margot*, Paris 1845, in Folgenden zitiert nach der deutschen Ausgabe: *Bartholomäusnacht – Die Königin Margot*, 9. Aufl. Berlin 2005.

40 Meyer, Conrad Ferdinand: *Das Amulett*, Leipzig 1873, im Folgenden zitiert nach der Ausgabe Stuttgart 2002.

neueren Literatur werfe ich einen Blick auf die intermediale Adaptation des Romans von Jean Teulé mit dem Titel *Charly 9* (2011)⁴¹ durch Richard Guérineau, der daraus eine *graphic novel* macht, deren Titel – wohl etwas ironisch – auf die historische Wahrheit der Geschichte verweist: *Charly 9. L'Histoire véridique de Charly 9 adaptée en bande dessinée* (2013).⁴² Der Comic wurde für den Preis als bestes Comicalbum 2014 auf dem Festival International de la Bande Dessinée d'Angoulême nominiert und hat viel Lob der Kritik und ein großes Publikum erreicht. 2015 ist die deutsche Übersetzung im Splitter-Verlag unter dem Titel *Charly 9* erschienen.⁴³

Die Bartholomäusnacht hat auch im Film viele Umsetzungen erfahren, von denen ich hier nur jene nennen möchte, die das Imaginarium der historischen Erinnerung bis heute geprägt haben: beginnend mit dem politischen frühen Film *INTOLERANCE* von David Ward Griffith (USA 1916), ein Stummfilm, der pazifistische Tendenzen verbreiten wollte und als einer der einflussreichsten Filme der Stummfilmzeit gilt,⁴⁴ über die italienisch-französische Koproduktion von Jean Dréville: *LA REINE MARGOT* (dt.: *BARTHOLOMÄUSNACHT*, F/I 1954), einer Verfilmung des Romans von Alexandre Dumas u.a. mit Jeanne Moreau, bis zur gleichnamigen Neuverfilmung des Romans durch Patrice Chéreau (F/I/D 1994) mit einer Starbesetzung, zu der Isabelle Adjani, Daniel Auteuil und Jean-Hugues Anglade gehören. Es handelt sich dabei um ein opulentes Kostümdrama, das in Frankreich schnell zum nationalen Ereignis wird und das kollektive Gedächtnis nachhaltig beeinflusst hat. Vor allem die düsteren, apokalyptischen Bilder des Massakers beeindruckten das Publikum und die Kritik. Gérard Corbiau setzt in seinem Film *SAINT-GERMAIN, OU LA NÉGOCIATION* (F 2002; dt.: *VERRAT IM NAMEN DER KÖNIGIN*) nach dem gleichnamigen Roman des belgischen Autors Francis Walder von 1958 den Akzent auf die Intrigen am Hof vor dem Massaker und zeigt ebenfalls einen Kostümfilm mit prunkvoller Ausstattung, der auch im Fernsehen ausgestrahlt wird und so ein noch größeres Breitenpublikum erreicht. Für das deutschsprachige Publikum ist noch der Historienfilm von Jo Baier *HENRI 4* (D/F/E/A 2010) zu nennen, der auf den beiden Romanen *Die Jugend des Königs Henri Quatre* (1935) und *Die Vollendung des Königs*

41 Teulé, Jean: *Charly 9*, Paris 2011.

42 Guérineau, Richard: *Charly 9. L'Histoire véridique de Charly 9 adaptée en bande dessinée*, Paris 2013. Einige weitere bekannte Bearbeitungen des Stoffs, auf die ich hier nicht eingehen kann, sind: Huna, Ludwig: *Die Bartholomäusnacht*. Roman, Leipzig 1932; Mann, Heinrich: *Die Jugend des Königs Henri Quatre*, Amsterdam 1935, und ders.: *Die Vollendung des Königs Henri Quatre*, Amsterdam 1938; Erlanger, Philippe: *Le Massacre de la Saint-Barthélemy*, Paris 1960 (dt.: *Bartholomäusnacht*, München 1966), Merle, Robert: *Paris, ma bonne ville* [aus der Reihe: *Fortune de France*, Bd. 3] Paris 1992 (dt.: *Die gute Stadt Paris*, Berlin 1980).

43 R. Guérineau: *Charly 9*, dt. Bielefeld 2015.

44 Vgl. Rapold, Nicholas: »Birth of Another Spectacle, and Its Life«, in: *The New York Times*, 26.07.2013, online seit 04.02.2016, URL: <https://www.nytimes.com/2013/07/28/movies/film-forum-shows-d-w-griffiths-vast-intolerance.html> (letzter Zugriff: 11.02.2022).

Henri Quatre (1938) von Heinrich Mann beruht. Hier steht Henri de Navarre, der spätere Henri IV, im Mittelpunkt und mit ihm – und dem Autor Heinrich Mann – die Botschaft von Toleranz und Friedenspolitik. Dennoch werden Liebesleben und Religionskriege auch hier üppig und blutig inszeniert, was der Kritik eher missfallen hat. Durch die Ausstrahlung in der ARD 2012 und vielfache Wiederholungen auf anderen Kanälen prägte der Film dennoch, zusammen mit Chéreaus Monumentalfilm, die Vorstellung von der Bartholomäusnacht und ihrem Kontext in jüngerer Zeit.

Man kann festhalten, dass die verschiedenen literarischen Verarbeitungen und FilmDarstellungen unterschiedliche Gewichtungen der Geschehnisse und der Bedeutung der historischen Akteure vornehmen, unterschiedliche Ideen (im Sinne der Romantik) herausarbeiten, aber immer wieder dieselben Versatzstücke verwenden. Diese sind teils überlieferte Zitate und Berichte, teils Spekulationen und Gerüchte von langer Dauer, oder auch Versatzstücke aus den fiktionalen Darstellungen in Narrativik und Film, die sich intertextuell und intermedial fortschreiben. Solche zirkulären Elemente sind in Bezug auf die Figuren:

- die intrigante Königinmutter Katharina von Medici;
- der labile, später blutrünstige König Charles IX, seine Alpträume aus Reue und der vermutete Giftmord an ihm;
- das inszenierte Morden unter Beteiligung von Henri de Guise, dem Führer der Katholiken, und von Soldateneinheiten;
- die gute und schöne Königin Margot (Marguerite de Navarre) und ihr Bräutigam, der aufgeklärte politisch und pragmatisch denkende Henri de Navarre;
- der unschuldige und von den Ereignissen überraschte Hugenottenführer Admiral Gaspard de Coligny.

Weitere zirkuläre Elemente, Gegenstände oder Motive sind:

- weiße Kreuze oder Tücher als geheimes Zeichen der Katholiken bzw. der Mörder;
- Hinweise auf frühere Giftmorde Katharinas, besonders ihre ›parfümierten Handschuhe‹;
- Jagd und Jagdfieber bei Charles IX und dem Hof;
- die grausame Zurschaustellung des kopflosen Leichnams von Coligny und der ›Ausflug‹ des Hofes dorthin;
- die Blutflüsse in den Straßen oder die rot gefärbte Seine in Paris;
- verzweifelte Mütter und getötete Kinder (zivile Opfer);
- Zeichen oder Objekte von Aberglauben und/oder Reliquienglauben (Amulette, Schutzzeichen, Liebeszauber etc.).

Im Folgenden werden wir diese zirkulierenden Elemente in den untersuchten literarischen Werken wiederfinden.

Prosper Mérimée (1803-1870) ist einer der ersten, der im 19. Jahrhundert eine historische Erzählung über die Bartholomäusnacht verfasst, die im Stil Walter Scotts verfährt. 1826 wurde Scott in Frankreich triumphal empfangen, seine Romane waren Kult. Mérimée verfährt in seiner Erzählung ganz im Sinne Scotts: Er stellt den Religionskonflikt in einer Familienkonstellation dar. Die historischen Gestalten wie Coligny oder Katharina von Medici sind nur Randfiguren. Dazwischen steht Hauptmann George Mergy als ein ›mittlerer Held‹, der als Augenzeuge auftritt. Dennoch erreicht Mérimée eine realistische Zeichnung der Ereignisse, die er typisiert darstellt.

Der Inhalt ist schnell zusammengefasst: Als der junge Landadlige Bernard de Mergy sich im Jahr 1572 zu Pferd erstmals der Hauptstadt Paris nähert, verfügt er über keinerlei Kampf- oder Duell-Erfahrung. Bernard, aus protestantischem Hause, soll sich nach dem Willen des Vaters dem nächsten Feldzug Admiral Colignys nach Flandern anschließen. In Paris trifft er nach sieben Jahren seinen älteren Bruder wieder, den Hauptmann George de Mergy, der konvertiert ist. George erzählt, eines Liebeshandels wegen habe er die Konfession gewechselt. Zwischen den beiden Brüdern spielt sich die Spaltung der religiösen Parteien ab, obwohl beide wegen Liebesgeschichten in die Ereignisse verstrickt werden.

Die Bartholomäusnacht war für Mérimée weniger das Ergebnis eines religiösen Streites als vielmehr ein von Machtinteressen motiviertes Verbrechen. Mérimées Auseinandersetzung mit Geschichte dient dem Versuch, seine eigene Zeit zu verstehen und den gesellschaftlichen Stillstand der 1820er zu kritisieren.⁴⁵ In seinem 1829 verfassten Nachwort erläutert Mérimée seine Sicht auf die Massaker der Bartholomäusnacht:

»Die Bartholomäusnacht scheint mir das Ergebnis eines Volksaufstandes, der nicht vorausgesehen werden konnte, sondern der improvisiert war. [...] Die Bevölkerung von Paris war zu damaliger Zeit außerordentlich fanatisch. Die Bürger waren militärisch organisiert und bildeten eine Art Nationalgarde, die beim ersten Schlag der Sturmglocken zu den Waffen greifen konnte. [...] es genügte, daß ein Führer sich an die Spitze dieser Fanatiker stellte und ihnen zurief: ›Schlagt zu!‹, so stürzten sie sich auf ihre andersgläubigen Volksgenossen und erwürgten sie.«⁴⁶

45 Vgl. Wesemann, Eberhard: »Nachbemerkung«, in: Mérimée, Prosper: Die Bartholomäusnacht, aus dem Franz. übertragen von Gertrud Ouckama Knoop, Leipzig/Weimar 1980, S. 190-192, hier S 192.

46 P. Mérimée, Bartholomäusnacht, S. 10f.

Mérimée betont aber auch die historisch unterschiedlichen Bewertungen von Handlungen, Personen und Ereignissen, er formuliert ein klares Bewusstsein von historischer Differenz:

»Mir scheint es interessant, jene Sitten mit den unseren zu vergleichen und in den letzteren den Verfall kraftvoller Leidenschaften zugunsten der Ruhe und vielleicht des Glücks zu beobachten. Ob wir besser sind als unsere Vorfahren, bleibt fraglich, und es ist nicht so leicht, darüber zu entscheiden; denn die Begriffe über die gleiche Handlung haben sich je nach den Zeiten sehr verändert. So flößten ein Mord oder eine Vergiftung um 1500 nicht den gleichen Abscheu ein, den sie heute erregen. [...] Es scheint mir also auf der Hand zu liegen, daß menschliche Handlungen aus dem 16. Jahrhundert nicht nach unsren [sic!] Begriffen des 19. beurteilt werden dürfen.«⁴⁷

Der Autor schmälert oder entschuldigt jedoch nicht die Gewalt, wenn er unterstreicht: »Die Wut des Volkes war aber entfesselt, und sie ließ sich nicht durch ein wenig Blut stillen. Sie forderte mehr als sechzigtausend Opfer.«⁴⁸ Dennoch deutet er historische Unterschiede in der Bewertung von Pogromen und Gewalt an: »Die Bartholomäusnacht war auch für ihre Zeit ein großes Verbrechen; ich wiederhole aber, daß ein Blutbad im sechzehnten Jahrhundert nicht das gleiche Verbrechen ist wie im neunzehnten.«⁴⁹

Mérimée kritisiert vorhandene Widersprüche bei der Deutung historischer Gestalten, insbesondere Katharinas von Medici, kennzeichnet seine Deutungen jedoch auch als subjektive Annahmen:

»Ich persönlich bin vollkommen davon überzeugt, daß das Blutbad keine vorgefaßte Absicht war, und es ist mir unbegreiflich, wie Schriftsteller eine gegenteilige Meinung vertreten können, die zugleich darin einig sind, Katharina zwar als ein böses Weib, aber auch als einen der politischsten Köpfe ihres Jahrhunderts hinzustellen.«⁵⁰

Zugleich betont er jedoch die inneren Widersprüche in der Person Charles IX und in den Gerüchten um ihn und wägt diese ab:

»Die einen machen aus Karl IX. ein Ungeheuer von Verstellung; die anderen schildern ihn als einen launenhaften, ungeduldigen und mürrischen Menschen. Bricht er lange vor dem 24. August in Drohungen gegen die Protestanten aus, so erblickt man darin den Beweis, daß er ihren Untergang von langer Hand erwog. Schmeichelt er ihnen, so beweist es seine Verstellung. [...] Wir wollen nun untersuchen,

47 Ebd., S. 5f.

48 Ebd., S. 12.

49 Ebd., S. 7.

50 Ebd., S. 8.

ob Karl IX. fromm war; denn eine übertriebene Frömmigkeit hätte ihm möglicherweise eine seinen Interessen zuwiderlaufende Maßregel eingeben können. Alles deutet aber im Gegenteil darauf hin, daß er, wenn auch kein Freigeist, so doch jedenfalls kein Fanatiker war.«⁵¹

Bei Prosper Mérimée kann man ein beginnendes historisches Bewusstsein, das Abwägen von Wissen, Fakten und Fiktion erkennen, insbesondere in dem Nachdenken über Geschichte im Vorwort von 1829, wobei seine moralische Tendenz auf eine Kritik des Fanatismus hinausläuft. Erst wenige Jahre nach Napoleons Kriegen und kaum 30 Jahre nach der Französischen Revolution mit der folgenden *Terreur* ruft der erst 26-jährige Autor mit diesem Frühwerk zu besonnener Analyse und Mäßigung im Handeln auf, was in der Julirevolution von 1830 nur teilweise umgesetzt wurde.

Die Erzählung *Das Amulett* von Conrad Ferdinand Meyer knüpft, wie er selbst schreibt, an Mérimée an. Der 1873 publizierte Text ist Meyers erste Prosanovelle. Ihr Erfolg in Deutschland war eher gering, gelobt wurden vor allem die »überzeugende Treue in der Darstellung des Zeitbildes«⁵² und seine historische Expertise:

»Der Schweizer Novellist und Lyriker lebte von 1825-1898. Er entstammte einer alten Zürcher Patrizierfamilie, trieb in seiner Jugend eingehende Studien zur französischen, italienischen und deutschen Geschichte, verbunden mit den entsprechenden Reisen. Das befähigte ihn später, eine ganze Reihe von historischen Dichtungen, insbesondere Novellen, zu schreiben, die von genauester Sachkenntnis zeugen.«⁵³

Hans Schadau ist Protagonist und Erzähler der Geschichte. Wegen des Todes seiner Eltern wächst er bei einem Oheim auf. Als Protestant wurde er nach calvinistischer Lehre erzogen. Nach einer Schlägerei auf einer Hochzeit hält es Schadau nicht länger aus und zieht nach Paris. Wie sein Vater möchte er unter Admiral Coligny dienen, den er abgöttisch verehrt. Unterwegs trifft er auf Gasparde, die Tochter des verstorbenen Bruders des Admiral Coligny, und verliebt sich in sie. Und er gewinnt auch einen katholischen Freund namens Boccard. Aus einem Duell mit seinem Rivalen bei Gasparde geht Hans nur deshalb siegreich hervor, weil Boccard ihm heimlich das Amulett der Muttergottes – ein katholisches Zeichen – in das Wams geschoben hat. In den Ereignissen der Bartholomäusnacht verbirgt Boccard

51 Ebd., S. 7 und 9.

52 C.F. Meyer: *Das Amulett*, S. 76.

53 Schaub, Bernhard: »Conrad Ferdinand Meyer, *Das Amulett*. Einführung und Anmerkungen«, 2015, URL: MeyerConrad-Ferdinand-Amulett.pdf(bernhard-schaub.com), S. 2 (letzter Zugriff: 11.02.2022).

seinen calvinistischen Freund zunächst im Louvre, verhilft ihm dann mit Gasparde zur Flucht, wird aber in den Wirren der Nacht selbst erschossen.

An die Stelle der Familienkonstellation werden in der Konstellation von Meyer – erneut in der Manier Walter Scotts – zwei Freunde mit unterschiedlichen bzw. gegnerischen Konfessionen in den Mittelpunkt gerückt. Freundschaft und Opferbereitschaft triumphieren letztlich über die Frage der Religion. Die Ich-Erzählung von Hans – dem ›mittleren Helden‹ – gibt sich als Beichte und therapeutisches Erzählen gegen die traumatischen Eindrücke aus, wenn er notiert:

»Das Schicksal Wilhelm Boccasards war mit dem meinigen aufs engste verflochten, zuerst auf eine freundliche, dann auf eine schreckliche Weise. Ich habe ihn in den Tod gezogen. Und doch, so sehr mich dies drückt, kann ich es nicht bereuen und müsste wohl heute im gleichen Falle wieder so handeln, wie ich es mit zwanzig Jahren tat. *Immerhin setzte mir die Erinnerung der alten Dinge so zu, dass ich mit mir einig wurde, den ganzen Verlauf dieser wundersamen Geschichte schriftlich niederzulegen und so mein Gemüt zu erleichtern.* (Herv. GF)«⁵⁴

Vordergründig wird von C.F. Meyer ein Thema aufgegriffen, das zur Zeit der Abfassung des Textes in dieser Form längst nicht mehr in diesem Maße virulent ist, nämlich das Problem der fanatischen religiösen Intoleranz unter Christen verschiedener Konfessionen. Doch auf einer tieferen Ebene geht es um ein allgemeineres Problem: das der Erkenntnis und der fanatischen Verblendung, die gerade die Erkenntnis verhindert. In einem Traum sieht Schadau zwei mythologische Gestalten, die sich über den religiösen Fanatismus der Menschen wundern wie über »eine ungeheure Dummheit«.⁵⁵ Zwar wird mit keinem Wort erwähnt, ob Schadau daraus eine Lehre zieht und zu einer höheren Erkenntnis gelangt, doch zeigt der Traum, dass, wenn sein Verstand einmal nicht arbeitet, aus einer tieferen Schicht seiner Persönlichkeit Erkenntnisse aufsteigen. Das Ziel der historischen Novelle ist bei Meyer eine moralische Reflexion gegen den Fanatismus und ein Bekenntnis zur Freundschaft, auch und gerade nach dem Deutsch-Französischen Krieg 1870/71 und der blutigen Niederschlagung der *Commune* in Paris.

Auch die innerschweizerischen Kontexte der religiösen Differenzen (die im damaligen Deutschland eher nicht verstanden wurden) spielten wohl eine Rolle für den Autor bei der Wahl des Stoffs: Der ›Kulturkampf in der Schweiz‹ war eine Auseinandersetzung zwischen dem Staat und der katholischen Kirche unter Papst Pius IX. zur Zeit des Ersten Vatikanischen Konzils von 1870, nachdem die innere Einigung der Schweiz als demokratischer Rechtsstaat schon 1848 gelungen war. Bereits 1871 erhoben sich starke Proteste gegen die Dogmen des Ersten Vatikanischen Konzils. Einer der Protagonisten dieses Protests war Professor und National-

54 C.F. Meyer: Das Amulett, S. 6f.

55 Ebd., S. 60.

rat Walther Munzinger, der am 18.09.1871 in Solothurn den ersten schweizerischen Katholikenkongress organisierte, der die Keimzelle der Christkatholischen Kirche bildete. Erst 1878 legten sich allmählich die Kulturkampf-Auseinandersetzungen. Meyer plädierte mit seiner historischen Novelle für eine tolerante Haltung.

Der Roman *La Reine Margot* (1845) von Alexandre Dumas dem Älteren (1802-1870), ist zweifellos der berühmteste historische Roman über die Bartholomäusnacht und auch mit fast 800 Seiten der am breitesten ausgearbeitete Text. Er ist zunächst als Feuilleton-Roman in der Tageszeitung *La Presse* erschienen. Zwar ist er ganz im Stil Walter Scotts gestaltet, jedoch verwendet er ebenso Neben- und Hauptfiguren der Geschichte und verwebt private Liebesgeschichten und Schicksale mit dem historischen Geschehen. Aufgrund des Umfangs ist es nicht verwunderlich, wenn der Roman mit sehr vielen historischen Details aufwartet, die aber durchaus recherchiert und belegbar sind. Ziel des Romans ist eine glaubwürdige Darstellung der Ereignisse, die mit fiktionalen Ergänzungen und klaren (von Dumas getroffenen) Entscheidungen im Fall von Ambivalenzen und Gerüchten arbeitet.

Bei Dumas ist Katharina die heimliche Herrscherin und intrigante Anstifterin zum Massaker, sie ist eine Giftmörderin, die die Mutter von Henri de Navarre getötet hat und im Roman auch auf ihn mehrere Anschläge verübt, die jedoch alle fehlschlagen. Die Titelheldin Marguerite bzw. la Reine Margot ist nicht nur wunderschön, sondern erweist sich zur Überraschung ihrer Mutter Katharina als kluge und treue Unterstützerin ihres Gatten Henri de Navarre, dem sie mit einem untrüglichen Machtinstinkt immer wieder aus der Gefahr hilft. Charles IX ist bei Dumas ein schwacher, aber keineswegs wahnsinniger König, der wenn nicht Reue, so doch Bedauern empfindet und vor allem an seiner Einsamkeit (der Macht) leidet. Es ist die Nacht zum 24.08.1572. Anlässlich der Hochzeit von Henri de Navarre mit Marguerite, der Schwester von König Charles IX, sind Tausende von Hugenotten nach Paris gekommen. Doch Katharina von Medici, die Königinmutter, spinnt im Hintergrund die Fäden, und so wird diese Nacht zum blutigen Gemetzel an den Hugenotten.

Die Ereignisse des Massakers selbst werden ausführlich und mit oft wortgenauen Zitaten aus zeitgenössischen Quellen erzählt. Dadurch erscheint später oft der Roman von Dumas wie eine Kompilation aller Motive und Bilder, die dann wiederum von da aus weiter zirkulieren und in den Verfilmungen zu einprägsamen Bildern kristallisieren.

Im kriegerischen Durcheinander lernen sich die Edelmänner Hannibal de Coconnas und La Môle kennen, Katholik der eine, Hugenotte der andere. Nach anfänglicher Sympathie entbrennt ein großer Hass zwischen ihnen, der aber in tiefe Freundschaft umschlägt, nachdem sie im gleichen Zimmer von ihren Verletzungen gesund gepflegt werden. Diese Figuren bilden die mittleren Helden im Sinne Walter Scotts, wobei Le Môle durchaus eine historische Figur ist, nicht

jedoch wohl Coconnas, der auch eher die Karikatur eines Landadligen darstellt. Die Motive der Freundschaft – wie bei C.F. Meyer – und der Bruderliebe über die Konfessionen hinweg bilden hier die zentrale Grundlage für das Lob der Toleranz als idealer moralischer Haltung. Mit der durchaus eher komisch-heldenhaften Haltung der beiden Figuren erhalten die Leser*innen ein Identifizierungsangebot diesseits des Heroischen.

Aber auch der Treuepakt zwischen dem protestantischen Henri und der katholischen Margot steht für (langfristigen politischen) Erfolg durch Toleranz. Bei Dumas wird der König Charles IX von seiner eigenen Mutter vergiftet, irrtümlich, da er ein eigentlich für Henri de Navarre bestimmtes vergiftetes Jagdbuch an sich genommen und gelesen hat. Nachdem er dies erkannt hat, versucht er, eine weitere Regentschaft seiner Mutter zu verhindern, und ernennt Henri de Navarre zu seinem Nachfolger (was aber zu diesem Zeitpunkt noch nicht realisiert wird). Außerdem vertuscht er selbst den Giftmord und liefert eine natürliche Todeserklärung. Seine Schwester Margot zwingt er zu einem öffentlichen Auftritt trotz des Todes ihres Geliebten La Môle mit dem Hinweis auf die königlichen Pflichten und um ihr den Weg zum Thron freizuhalten. Kurz: König Charles IX erweist sich bei Dumas angesichts des Todes – auch entgegen anderer Gerüchte und historischer Spekulationen – als souveräner und voraus denkender Herrscher, der Pflicht über Leidenschaft stellt.

Jedoch steht dem authentisch wirkenden historischen Roman das Abenteuerliche und spätromantisch Melodramatische, das heute noch bei Neuauflagen betont wird, etwas entgegen:

»Dieses schaurige Mantel- und Degenstück in den düsteren Gängen des Louvre wird durch starke Leidenschaften erhellt. Die leichtlebige Marguerite – bald Königin Margot genannt –, deren Schönheit und Bildung alle zeitgenössischen Dichter besungen haben, macht sich zunächst gar nichts aus Henri, diesem Naturburschen aus den Pyrenäen, der »auf zehn Schritt nach Knoblauch stinkt«; sie liebt den edlen La Môle, einen Protestanten, den sie aus dem Massaker gerettet hat. Ihr königlicher Gemahl, der die Blutnacht zwar überstanden hat, dem die Giftmischerin Katharina aber nach wie vor nach dem Leben trachtet, ist gleichzeitig für die junge Charlotte de Sauves entbrannt – die wiederum Ehrendame Katharinas ist. Solche Leidenschaften schaffen dramatische Verwicklungen, und doch sind sie historisch verbürgt.«⁵⁶

Zusammenfassend kann man feststellen, dass sich schon 1845 mit dem neuen Medium der Zeitung ein am breiteren Publikumsgeschmack orientierter melodramatisch und abenteuerlicher historischer Roman etabliert. Die von Mérimée fest-

56 Präsentationstext in Dumas, Alexandre: Die Bartholomäusnacht (Königin Margot), aus dem Französischen von Christine Hoepfener, Berlin 2013, S. 2.

gestellte notwendige Deutung der geschichtlichen Ereignisse erfolgt bei Dumas durch eine Auflösung von Ambivalenzen. Diese haben ebenso wie die fiktionalen Hinzufügungen die Funktion von Kohärenzstiftung in der Erzählung, aber auch im Geschichtsverlauf. Die Popularisierung des Genres verlangt ein positives Ende, also eine Rückkehr in die Ordnung, die durch das Opfer des unschuldigen Todes der beiden Liebhaber und Freunde möglich wird.

Dumas befindet sich wie seine Leserschaft in einer Phase der Restauration: In der Julimonarchie 1830 kam der als liberal geltende Louis-Philippe aus der Nebenlinie Orléans des Hauses Bourbon auf den französischen Thron. Als sogenannter ›Bürgerkönig‹ führte er seine vom Großbürgertum gestützte Regierung zunächst liberal, gab dann aber seiner Politik eine zunehmend reaktionäre Richtung, bis hin zum Beitritt Frankreichs in die Heilige Allianz, ein ursprünglich von Preußen, Russland und Österreich gegründetes, der Restauration verpflichtetes Staatenbündnis. Ende der 1830er Jahre war die Lage in Frankreich innenpolitisch sehr instabil und außenpolitisch durch die Rheinkrise aufgeheizt. Louis-Philippe wurde mehrfach bedroht durch Revolutionsversuche und ein Attentat, jedoch erst durch die Februarrevolution 1848, die zur zweiten Französischen Republik führte, gestürzt. Der historische Roman Dumas' zeigt mit seinem geordneten Ende und der Durchsetzung der politischen Interessen der Macht die Restauration bestärkende Tendenzen.

Wenden wir uns zuletzt noch einem aktuellen Beispiel der Bearbeitung des Stoffs aus dem 21. Jahrhundert zu. Wie der ironisch wirkende Titel des Romans von Jean Teulé (*1953): *Charly 9* (2011) und auch des darauf beruhenden Comics bzw. der *graphic novel* von Richard Guérineau (*1969) verdeutlichen, geht es hier um den Blick auf den jugendlichen König Charles IX, der in der amerikanisierenden Jugendsprache als ›Charly 9‹ apostrophiert wird. Der historische Stoff erfährt so einerseits eine Adaptation an heutige Medien und eine Transformation durch die Jugendsprache, zweifellos um als Leserschaft auch aktuelle jugendliche Leser*innen anzusprechen und zugleich auf die labile Adoleszenz des jungen Königs hinzuweisen. Andererseits erfährt der Stoff durch die Konzentration auf die Figur Charly 9 eine Psychologisierung, die früheren historischen Romanen nicht zu eigen war.

Der Comic beginnt mit einem ganzseitigen frontalen Bild des Gesichts von Charly 9 in recht düsteren Blau- und Brauntönen, der quasi die Leser*innen nach einem Toten fragt, von dem man dem König wohl berichtet haben mag: »Un mort?«⁵⁷ Es folgen Sequenzen, die immer mehr anvisierte Morde aufführen und

57 R. Guérineau: *Charly 9*, S. 3. Der historische Roman von Jean Teulé beginnt ebenso kommentar- und einführungslos mit der Frage »Un mort?« und einem Dialog des Königs mit seinen Berichterstatern, dort S. 9.

Charly 9 zunächst als skrupelhaften und zögerlichen König zeigen. Die Intervention der Königmutter Katharina von Medici und weiterer Berater werden ebenfalls abgebildet. Die anfänglichen Zweifel – ausgedrückt durch wortlose Bilder, in denen der König stumm herumgeht,⁵⁸ – weichen allmählich. Das letzte Bild der Sequenz zeigt einen befehlenden entschlossenen Charly, diesmal wieder in Großaufnahme als Gesicht mit einem anklagenden Zeigefinger, der die Leser*innen böse anstarrt. Am Ende dieses ersten Kapitels wird der König in einem Blutrausch gezeigt, der die Seiten rot und schwarz werden lässt. Die wild gezackten Sprechblasen lassen ihn ausrufen: »TOUS! TOUS! Les hommes, les femmes, les enfants, les infirmes, les vieillards! / Tuez-les, mais tuez-les TOUS! Qu'il n'en reste pas un seul pour un jour me le reprocher! (Herv. i.O.)«⁵⁹

Das eigentliche Massaker der Bartholomäusnacht wird ebenfalls ohne Worte dargestellt, als sei der Schrecken zu groß um ausgesprochen zu werden. Auf rotem Hintergrund setzt Richard Guérineau schwarze und wenige graue und weiße Akzente. Die symbolischen Farben Schwarz und Rot werden für die wortlose Darstellung der Szene im Louvre in einer Sequenz von acht Bildern auf der Planche verwendet, in der der König das Massaker abwartet. Vor dem roten Himmel fliegen Krähen, und eine stößt direkt auf das Fenster zu, hinter dem Charly steht, und hinterlässt einen großen Blutfleck.⁶⁰ Das ganzseitige Bild der Seine in roter Farbe und mit Leichen, dem düsteren Louvre im Hintergrund und einem roten Himmel, der voller Krähen ist, greift das zirkulierende Motiv der Ströme von Blut bzw. der rot gefärbten Seine wieder auf. Guérineau übersieht das Bild geradezu mit schwarzen Krähenvögeln, die als Unglücksboten gelten.⁶¹ Die folgende Seite ist ganzseitig rot,⁶² wie schon der Beginn des Kapitels II eine ganz schwarze Seite zeigt, auf der lediglich das Datum der Bartholomäusnacht steht.⁶³ Auch die Szenerie des Galgenspektakels, bei dem der geköpfte Coligny von Charly 9 und den Höflingen betrachtet wird, ist in den Symbolfarben Schwarz und Rot, verbunden mit Braun, dargestellt.⁶⁴ Das letzte Bild dieser Sequenz⁶⁵ zeigt ein schwarzes Totenkreuz auf einem braun-roten Trümmerfeld, im Hintergrund die Umrisslinie von Paris, im Mittelgrund der dreistöckige Galgen, mehrere Rauchsäulen, Krähen am

58 Vgl. R. Guérineau: Charly 9, S. 6.

59 Ebd., S. 16. »ALLE! ALLE! Männer, Frauen, Kinder, Kranke, Alte! Tötet sie, aber tötet sie ALLE! Damit kein einziger zurückbleibt, der mir das eines Tages vorwerfen könnte!« (Herv. i.O., Übersetzung GF). Auffällig ist auch die dramatisierende Verwendung von Ausrufezeichen im ganzen Text.

60 Vgl. ebd., S. 20.

61 Vgl. ebd., S. 19.

62 Ebd., S. 21.

63 Ebd., S. 17.

64 Vgl. ebd., S. 30.

65 Vgl. ebd., S. 31.

bräunlichen Himmel; quasi aus dem Off, ohne sichtbare Verbindung zu einer Person, erscheint eine Sprechblase, die Äußerung des Königs (oder der Geschichte selbst, der Nachgeschichte?), und fordert auf, angesichts des ungeheuren (roten) Blutvergießens zu einer leeren (weißen) Geschichtsseite überzugehen: »A défaut de pouvoir laver tout ce rouge, nous le recouvrerons de blanc!«⁶⁶

Im Folgenden erzählt der graphische Roman entsprechend der literarischen Vorlage Teulés zunehmend den Wahn und den Bluttausch des Königs nach dem Massaker. Dazu wird er einmal in karikaturaler Manier als Vogel Strauß gezeichnet, der sich seiner Verantwortung entziehen will, indem er den Kopf im Sand bzw. – auf derselben Planche – im Bauch eines erlegten Jagdtieres versteckt. Aus dem Boden steigen Sprechblasen auf mit der kindlichen Negation beim Versteckspiel: »je ne suis pas là!«.⁶⁷ Zum anderen kommt er bei einem Schnitt in seinen Finger wörtlich genommen auf den Geschmack von Blut, was in einem Mini-Triptychon aus drei Großaufnahmen erzählt wird: Er schneidet sich, führt die Hand zum Mund, leckt seine Finger ab.⁶⁸ Der Jagdwahn und der Tötungsrausch des Königs nehmen zu, er greift auf die Kaninchen im Louvre über,⁶⁹ schließlich jagt Charly 9 ländliche Nutztiere wie Hühner und Esel statt edler Hirsche.⁷⁰ Die Sprechblasen von Charly enthalten nur Unartikuliertes, er schreit: »RAAAH! (Herv. i.O.)«⁷¹ bzw. wiederholt die Formel »Töte!« (»Tue!«),⁷² die gleichsam dem triebhaften Unbewussten des Königs entspringt.

Bei Teulé und Guérineau stirbt der König jung an Blutschweiß und Auszehrung, d.h. symbolisch gesehen an den Schuldgefühlen und dem psychotischen Wahn, der ihn nach der Bartholomäusnacht ergreift. Charly 9 sagt selbst: »Qu'aurais-je à dire? Que tout ce sang autour de moi n'est pas celui que j'ai répandu?«⁷³ Gesicht und Körper des ausgemergelten Charly 9 sind gänzlich blutrot; fast alle weiteren Seiten sind nun in rot und schwarz gehalten, der Tod wird durch eine komplett geschwärzte Seite dargestellt.⁷⁴ Es folgt die Beerdigung, in der in der Menschenmenge neue Massaker losbrechen; der Roman hat also kein optimistisches Ende wie etwa bei Dumas mit dem Ausblick auf einen guten König Henri IV.

66 Ebd.: »Da wir das ganze Rot nicht abwaschen können, werden wir es mit Weiß bedecken!« (Übersetzung GF).

67 Ebd., S. 67. »Ich bin nicht da!« (Übersetzung GF).

68 Vgl. ebd., S. 29.

69 Vgl. ebd., S. 52f.

70 Vgl. ebd., S. 60.

71 Ebd.

72 Ebd.

73 Ebd., S. 114. »Was hätte ich zu sagen? Dass das ganze Blut um mich herum nicht das sei, welches ich vergossen habe?« (Übersetzung GF).

74 Ebd., S. 121.

Der Blick auf diese Serie von historischen Erzählungen zur Bartholomäusnacht zeigt eine Entwicklung zur Popularisierung: Sie geht aus vom Fakten sammeln und Geschichtsdeutungen vergleichenden Verfassen eines Romans als Sittenrekonstruktion mit moralischer Botschaft und Wissen um die historische Differenz wie in der Romantik, bei Prosper Mérimée und auch noch bei Conrad Ferdinand Meyer – mit klarem Interesse an »mittleren Helden« in der Nachfolge von Walter Scott, der damit eine Öffnung zum Breitenpublikum geschaffen hat. Weiter führt die Linie der Popularisierung über die melodramatische abenteuerliche Lebendigkeit bei Alexandre Dumas mit historischer Detailgenauigkeit, aber auch viel Unterhaltungswert, mit historischen Vereindeutigungen von Gerüchten, Ambivalenzen, Rollenzuschreibungen etc., die ideologisch gesehen den restaurativen Tendenzen Tribut zollen, und mit einer Präferenz für die Frauenfiguren wie Margot oder Katharina, was wiederum spätere Cineasten zur Verfilmung reizt, die ihrerseits ebenfalls den Abenteuercharakter und das Melodram der Leidenschaften im kollektiven Imaginarium der Zuschauer*innen unterstreichen. Die heutigen Popularisierungen zeigen Aktualisierungen und Medienwechsel in Bild-Text-Medien auf der Basis von Jugendsprache und einer radikalen Psychologisierung der Figuren mit karikaturalen und pathologischen Zügen sowie mit einem eindeutigen Fokus auf den König, eine Männerfigur. Männlichkeit und patriarchale Macht werden hier massiv demontiert. Die zeitliche Differenz bzw. das Bewusstsein der Alterität der frühen Neuzeit geht dabei eher verloren. An die Stelle von reflexivem Bewusstsein treten Affekte wie Schauer, Grusel, Ekel, die durch die Gestaltung in den drastischen Bildern des Comics genretypisch provoziert werden. Der Wechsel zum *roman graphique* produziert einen stärker fiktionalen Charakter u.a. durch die gestalterische Nähe zu Comics mit dystopischen Darstellungen. Bei aller Skepsis gegenüber der Popularisierung des Historischen gilt jedoch anzuerkennen: Diese Medien werden vielfach gelesen, auch und gerade von einer jugendlichen Leserschaft, und so rücken auch historische Themen mehr in das Blickfeld einer oft allzu geschichtsvergessenen Gegenwart.

Wie anachronistisch darf, muss oder soll Geschichtsdarstellung heute sein?

Eine Theorieskizze mit einer Beispielanalyse literarischer Homosexualitätshistorie

Daniel Fulda

Geschichtsdnken heute ist, so die These dieses Beitrags, durch einen neuartigen Mut zum Anachronismus gekennzeichnet. Ebenso gilt für heutige Geschichtsdarstellungen in den Künsten, dass sie offener mit ihren Anachronismen umgehen, als dies traditionell üblich und ›erlaubt‹ war – Lucien Febvre, einer der Gründer der *Annales*, also der wohl bedeutendsten Reformgruppe in der Geschichtswissenschaft des 20. Jahrhunderts, nannte den Anachronismus noch »die schlimmste, die unverzeihlichste aller Sünden«.¹ Zwar sind Anachronismen im Umgang mit Geschichte bzw. bei deren (Re-)Konstruktion nichts prinzipiell Neues; vielmehr sind sie in gewisser Hinsicht unvermeidlich und werden mit Absicht gepflegt, seitdem es ›Geschichtsdnken‹ gibt. Lion Feuchtwanger z.B., dessen historische Romane in der Weimarer Republik außerordentlich erfolgreich waren, bekannte sich dazu – und genoss die Provokation, die darin lag: »Echte Dichter haben auch in ihren Schöpfungen, die Historie zum Gegenstand hatten, immer nur Zeitgenössisches aussagen wollen«.² Neu in unserer Gegenwart – gemeint sind die letzten drei Jahrzehnte – sind jedoch eine affirmative Einstellung zum Anachronismus in der Theoriediskussion sowie eine häufig spielerisch-reflexive Offensichtlichkeit, mit der künstlerische Geschichtsdarstellungen Anachronismen einsetzen.³

Der erste Abschnitt dieses Aufsatzes diskutiert den Anachronismus als Widerspruch des Historisierens als für die europäische Moderne typischen Geschichtsdn-

-
- 1 Febvre, Lucien: Das Problem des Unglaubens im 16. Jahrhundert. Die Religion des Rabelais. Mit einem Nachwort von Kurt Flasch. Übersetzt von Gerda Kurz und Siglinde Summerer, Stuttgart 2002, S. 17 (Frz.: Le Problème de l'incroyance au XVIe siècle, Paris 1942).
 - 2 Feuchtwanger, Lion: Das Haus der Desdemona oder Größe und Grenzen der historischen Dichtung, Frankfurt a.M. 1986, S. 135.
 - 3 Zum Film vgl. Wendler, André: Anachronismen. Historiografie und Kino. Paderborn 2014. Wendlers Studie leidet allerdings an einem unscharfen und zu freigebig angewandten Anachronismus-Begriff.

kens und unterscheidet vier verschiedene Typen bzw. Dimensionen. Abschnitt 2. analysiert exemplarisch eine Art historischen Roman, der das Wechselspiel von Historisierung und Anachronismus besonders weit treibt und dadurch dem Leser zum Durchschauen darbietet – dies gleichwohl nicht vollständig. Die Abschnitte 3. und 4. kehren zur Theoriediskussion zurück; sie fragen, ob ein Zusammenhang zwischen dem neuerdings gewachsenen ›Mut zum Anachronismus‹ und identitätspolitischen Intentionen besteht, und interpretieren diesen Mut als Streben nach Überschreitung des traditionellen Paradigmas der einheitlichen, unidirektionalen und rational rekonstruierbaren Geschichte.

1. Der Anachronismus als Widerpart von Historisierung

Unter dem Titel *Historisierung und ihre Widerparte* habe ich in einem 2016 publizierten Aufsatz für ein Verständnis von Historisierung plädiert, das Denkweisen, die dem Historisieren entgegenstehen, als zum Historisieren dazugehörig begreift – dazugehörig, weil Historisierung sie braucht, sei es als Ergänzung oder als Gegengewicht, als Gegenpol und Stein des Anstoßes, an dem sie sich abarbeitet oder den sie zu bewältigen versucht, als Negativfolie, von der sie sich absetzt usw.⁴ Dieser Ansatz wendet sich gegen das von Nietzsche und Ernst Troeltsch etablierte Begriffsverständnis, das ›Historisierung‹ als einen Vorgang versteht, der alles erfasst, und dies geradezu notwendigerweise, und nichts außerhalb historischer Relativität bestehen lässt. Historisierung als Weise, die Welt zu sehen, beschrieb Troeltsch in folgenden vielzitierten Sätzen:

»Wir sehen hier alles im Flusse des Werdens, in der endlosen und immer neuen Individualisierung, in der Bestimmtheit durch Vergangenes und in der Richtung auf unerkanntes Zukünftiges. Staat, Recht, Moral, Religion, Kunst sind [...] uns überall nur als Bestandteil geschichtlicher Entwicklungen verständlich.«⁵

70 Jahre später, aber dem Gehalt nach nicht anders, brachte Pierre Bourdieu das Prinzip des Historisierens auf den Punkt: »que l'être est histoire, qui n'a pas d'au-delà.«⁶

4 Vgl. Fulda, Daniel: »Historisierung und ihre Widerparte. Zwei Begriffsangebote samt einer Beispielanalyse zur Konstruktion des Klassischen im 18. Jahrhundert«, in: Moritz Baumstark/Robert Forkel (Hg.), *Historisierung. Begriff – Geschichte – Praxisfelder*, Stuttgart/Weimar 2016, S. 17-35.

5 Troeltsch, Ernst: »Die Krisis des Historismus [1922]«, in: ders., *Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 15: *Schriften zur Politik und Kulturphilosophie (1918-1923)*, hg. von Gangolf Hübinger/Johannes Mikuteit, Berlin/New York 2002, S. 437-455, hier S. 437.

6 Bourdieu, Pierre: *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris 1992, S. 427.

Einen Mangel der vorliegenden Begriffsbestimmungen sehe ich darin, dass sie allein auf den Relativismus abheben, den das Historisieren als Zweck verfolgt oder als Effekt mitführt. Denn historische Kontextualisierung, der Aufweis historischer Bedingtheit und die damit verbundene Relativierung von Geltungsansprüchen können durchaus mit einem positiven Bezug auf Überhistorisches und nicht relativierte Normen einhergehen. Es sollte daher zumindest als offene Frage behandelt werden, ob Historisierung regelmäßig und zunehmend mit Geltungsverlusten religiöser Transzendenzpostulate, einer als universal verstandenen Vernunft, einer als unwandelbar vorausgesetzten Natur, der Tradition oder anderer angeblich überhistorischer Maßstäbe verbunden ist. Historisierung kann ihr Gegenteil einschließen oder sogar hervortreiben, sowohl intendiertermaßen als auch unbeabsichtigt – und dadurch Anachronismen erzeugen. Wer historisiert, relativiert z.B. keineswegs immer auch die eigenen Geltungsansprüche und z.B. politischen Überzeugungen. Häufig dient die Kritik überkommener Ordnungsmuster durch Historisierung vielmehr dazu, Platz für neue Geltungsansprüche zu schaffen, etwa für die modernen Prinzipien der Autonomie des einzelnen und der Gleichheit aller Menschen. Das ist heute nicht anders als zur Zeit Troeltschs oder anderer Theoretiker der Historisierung wie z.B. Herders oder Friedrich Schlegels.⁷ Historisierung kann Säkularisierung mit sich bringen, muss dies aber nicht; mit naturalisierenden Denkfiguren kann sie sowohl in Konflikt stehen als auch einhergehen; die Geltungsansprüche von ›Klassikern‹ kann sie bestreiten, aber auch neu begründen.

Sammeln lassen sich die diversen Verhältnisse, in denen Historisierung und ihr Anderes stehen kann, unter dem Begriff des Widerparts. Widerpart zu sein bedeutet primär ein antagonistisches Verhältnis mit Widerstand und Widerrede. Wie das Grimm'sche Wörterbuch erläutert, kann es sich aber auch um eine Kooperation von Partnern handeln.⁸ Mit der Wahl des mehrdeutigen Begriffs ›Widerpart‹ soll eine vorschnelle Festlegung auf bloß ein Verhältnis des Historisierens zu seinem Anderen vermieden werden. Weitere Bedeutungsvarianten sind das logische Gegenteil oder ein funktionaler Gegenpol, ein Widerlager. In diesem vielfältigen Sinne sollte Historisierung ›stereoskopisch‹ im Zusammenhang mit ihren Widerparten gesehen werden.

7 Vgl. Fulda, Daniel: »Winkelmanns Historismus«. Zu einer Formel Friedrich Schlegels und ihrer (Nicht-)Rezeption in Deutschland und Italien, zugleich ein Plädoyer für einen komplexeren Historismusbegriff«, in: Elisabeth Décultot et al. (Hg.), Die Winckelmann-Rezeption in Italien und Europa. Zirkulation, Adaption, Transformation (= Hallesche Beiträge zur Europäischen Aufklärung, Bd. 65), Berlin/Boston 2021, S. 207-225.

8 Vgl. Grimm, Jacob/Grimm, Wilhelm: Deutsches Wörterbuch, hg. von der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Bd. 1-16 in 32, Leipzig 1854-1960, Bd. 29, Sp. 1132-1138, hier Sp. 1135, s.v. Widerpart(e).

Ebenfalls einen Widerpart des Historisierens bildet der Anachronismus, jedoch von anderer Sorte als die eben genannten Instanzen wie Gott, die Natur, die Vernunft, die Menschenrechte usw., denen nicht selten bis heute zugemessen wird, sie seien nicht historisierbar oder zumindest noch nicht historisiert. Diese Instanzen sind *inhaltlich* gefüllt; der Anachronismus dagegen ist die *Form* unvollkommener oder ausgesetzter Historisierung.

- Die hartnäckigsten Anachronismen entstehen daraus, dass sich ein Widerpart als so stark erweist, dass Historisierung vor ihm haltmacht. Solche Anachronismen sind denjenigen, denen sie unterlaufen, nicht bewusst, und dies gilt in der Regel für ganze Gruppen oder gar Epochen. Ein Beispiel: Einem bedeutenden Mediävisten des 19. Jahrhunderts wie Wilhelm Giesebrecht war nicht bewusst, dass sein nationaler Staatsbegriff, den er auf das mittelalterliche Römisch-deutsche Reich projizierte, ein moderner war. Hier kann man von einem *ideologischen* Anachronismus sprechen.
- Anachronismen können aber auch aus mangelnder Kenntnis der Spezifik vergangener Zeiten, also aus Fehlern der historischen Rekonstruktion entstehen. In diesem Fall fällt Informierteren der Anachronismus auf, etwa wenn ein Caterer den von ihm angebotenen »Ritterschmaus« als »mittelalterliche Tafelei derer von der Kartoffel-Kiste« bewirbt.⁹ Dies sei *faktographischer* Anachronismus genannt.
- Ebenso können Anachronismen beabsichtigt, ihren Autoren also bewusst sein. Werden sie in literarischen Texten regelrecht kultiviert, so darf man annehmen, es handele sich um ein Spiel mit der Historisierungskompetenz der Leser und genauer um ein selbstreflexives und aufklärendes Spiel. Aber auch bei solchen *ludisch-reflexiven* Anachronismen liegt es nahe zu fragen, ob neben dem ästhetischen Eigenwert des Ludischen ein bestimmtes wertbezogenes Interesse historisierungsbegrenzend wirkt, soll heißen: ob in dem jeweiligen Text eine Wertbehauptung zum Ausdruck kommt, die gerade nicht historisiert werden soll.
- Schließlich ist noch ein vierter, grundlegender und unvermeidlicher Anachronismus zu nennen, der *epistemologische*. Er betrifft jegliche Geschichtsdarstellung und jedes Erzählen über hinreichend große Zeitabstände hinweg, weil keine Darstellung einer anderen Zeit von der Zeit absehen kann, in der die Darstellung erfolgt.¹⁰ Der epistemologische Anachronismus ist nicht das Gegenteil

9 Vgl. <https://kartoffelkiste.de/events/ritterschmaus/> (letzter Zugriff: 23.12.2021).

10 Dass dieser Anachronismus auch in der Geschichtswissenschaft »unumgänglich und überlebensnotwendig« ist, betonen manche Historiker neuerdings zu Recht, vgl. Landwehr, Achim: »Über den Anachronismus«, in: ders., *Diesseits der Geschichte. Für eine andere Historiographie*, Göttingen 2020, S. 209-236, hier S. 224.

von Historisierung, sondern zählt zu dessen konstitutiven Faktoren. Denn die Beschreibung von Geschichtlichkeit setzt beim Beschreibenden eine gewisse chronologisch wie sachliche Entfernung vom Beschriebenen voraus.

Wie sich ›Historisieren‹ und ›Anachronisieren‹ zueinander verhalten, soll im Folgenden exemplarisch anhand eines 2015 erschienenen Buches untersucht werden, das sehr weitgehend Historisierung betreibt. Auffällig signalisiert dies seine historisierende Sprache: Zwei als Parallelschicksale dargestellte Geschichten einerseits aus dem frühen 18., andererseits aus dem späten 19. Jahrhundert werden in der Sprache ihrer Zeit erzählt. Über Vergangenheit *in der jeweils historischen Sprachform zu schreiben*, zählt im Allgemeinen nicht zu den Geboten, die Historisierung zu beachten hat, weder in der Geschichtswissenschaft noch im historischen Roman. Was die Sprache der Geschichtsdarstellung angeht, darf die Gegenwart des Darstellenden ganz im Vordergrund stehen, allenfalls eingeschränkt bzw. angereichert durch ein paar Quellenbegriffe, historische Zitate oder Redewendungen. Manche literarische Geschichtsdarstellungen gehen zwar einen Schritt weiter, indem sie eine archaisierende Sprache wählen, als Historisierungsgeste gewissermaßen, zumeist allerdings ohne historische Sprachstufen regelrecht zu imitieren.¹¹ Selbst bei Herausgeberfiktionen, die vorgeben, eine aus der Vergangenheit, von der erzählt wird, stammende Quelle wiederzugeben, ist die Übertragung in moderne Sprache üblich (und wird beispielsweise in Alessandro Manzonis drei Jahrhunderte zurückgreifendem Roman *I promessi sposi* von 1825 als Rücksichtnahme den Lesern gegenüber gerechtfertigt).

Ein aktuelles Beispiel für den üblicherweise weitgehenden Verzicht auf linguistische Historisierung stellt die 2020 erschienene Erzählung über Lessings letzte Lebensstage dar, die als historischer Bericht auftritt, nämlich als »Brief der einundachtzigjährigen, verwitweten Posträtin Maria Amalia Henneberg, geb. König, an die achtundvierzigjährige verwitwete Margarete Blount, geb. Daveson«, angeblich verfasst »im Oktober 1842«.¹² Der binnenfiktionalen Entstehungszeit des Textes tragen Sprache und Stil lediglich in einzelnen Wörtern wie »Stickfluss« Rechnung.¹³ Geschichtstheoretisch hat diese Konvention ihren guten Grund darin, dass

11 Vgl. Leitner, Ingrid: Sprachliche Archaisierung. Historisch-typologische Untersuchung zur deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts, Frankfurt a.M. u.a. 1978.

12 Hein, Christoph: Ein Wort allein für Amalia. Mit Illustrationen von Rotraut Susanne Berner, Berlin 2020, S. 7 und 82.

13 Ebd., S. 13. Ein berühmtes Beispiel ambitionierter sprachlicher Historisierung ist die angeblich aus dem Dreißigjährigen Krieg stammende Chronik *Maria Schweidler, die Bernsteinhexe*, 1843 anonym erschienen. Nach dem Willen ihres Verfassers Wilhelm Meinhold (1797-1851) sollte die *Bernsteinhexe* nicht als in Wahrheit retrospektive Fingierung einer Quelle durchschaut werden. Anders, als es beim im Folgenden analysierten Text der Fall ist, weist sich die

jede Geschichtsdarstellung von der Gegenwart ausgeht und *dort* stattfindet im Sinne des sprachlichen Vollzugs einer Erkenntnis. Die fast immer nicht-historisierende Sprache des Historisierens hält das bewusst.

2. Angela Steideles *Rosenstengel*

2.1 Eine Fiktion vollkommener Anachronismuslosigkeit

Umso auffälliger ist eine Darstellungssprache, die sich lexikalisch, grammatisch, orthographisch usw. an das hält, was vor Jahrzehnten und Jahrhunderten üblich war.¹⁴ Solche Übererfüllung von Historisierungsimperativen kann als Aufforderung verstanden werden, den betreffenden Text als Experiment zu lesen, wie weit sich Historisierung treiben lässt. Das damit angesprochene Buch ist Angela Steideles *Rosenstengel*. Es tritt als faktuale Geschichtsdarstellung in Form einer Doppelbiographie auf, die aus brieflichen Quellen montiert ist. Die historisch bezeugte Figur Anastasius Lagranticus Rosenstengel war ein 1687 geborener Wanderprediger und späterer Soldat, dessen Leben auf dem Schafott endete,¹⁵ weil er eine Frau geheiratet hatte, obwohl er gar kein Mann war, sondern eine Frau namens Catharina Margaretha Linck, die zur Kleidung der Männer griff, weil sie deren freieres Leben führen (vgl. S. 163) und zugleich ihre Chancen verbessern wollte, an die von ihr begehrten Geschlechtsgenossinnen heranzukommen. Von seiner Form her ist Steideles Buch eine fingiert dokumentarische Zusammenstellung von Briefen, die zur knappen Hälfte im Zusammenhang mit Rosenstengels Fall geschrieben wurden

altertümliche Sprache der *Bernsteinhexe* nicht als Historisierungsprodukt aus; sie stellt daher kein Gegenbeispiel zu den obigen Ausführungen dar.

- 14 Der zweite Abschnitt dieses Beitrags basiert auf meiner ausführlicheren *Rosenstengel*-Analyse in Fulda, Daniel: »Liebe geht durch alle Zeiten? Historische und poetologisch-selbstreflexive Anachronismen im romanhaften Geschichtserzählen von Sexualität und Geschlechterrollen«, in: ders./Stephan Jaeger/Elena Agazzi (Hg.), *Romanhaftes Erzählen von Geschichte. Vergewaltigte Vergangenheiten im beginnenden 21. Jahrhundert* (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 148), Berlin/Boston 2019, S. 81-110, hier S. 91-105.
- 15 Über die historische Figur hat die Autorin vor einigen Jahren eine biographische Studie veröffentlicht, die geschichtswissenschaftlichen Standards entspricht, vgl. Steidele, Angela: *In Männerkleidern. Das verwegene Leben der Catharina Margaretha Linck alias Anastasius Lagranticus Rosenstengel, hingerichtet 1721. Biographie und Dokumentation*, Köln/Weimar/Wien 2004 (Neuauf. Berlin 2021), zu Rosenstengels Hinrichtung vgl. S. 133f. Das fiktionale *sequel* lässt Rosenstengel nicht 1721, sondern 1715 durch Ertränktwerden zu Tode kommen (vgl. dies.: *Rosenstengel. Ein Manuskript aus dem Umfeld Ludwigs II.* Berlin 2015, S. 339; nach dieser Ausgabe im Folgenden die Zitate mit Seitenangabe im Haupttext), offensichtlich um eine motivische Parallele zu dem Tod im Wasser, den die zweite Hauptfigur erleidet, herzustellen.

und seine Geschichte, seine Tricks, die Widerstände, auf die er stieß, aber auch begünstigende Faktoren nachvollziehbar machen. Dem Leser ermöglichen diese Briefe die Immersion in eine drei Jahrhunderte zurückliegende Vergangenheit,¹⁶ die sich schon in ihrem Sprachstand und Schreibstil als historisch präsentiert. Auch der übrige Text besteht größtenteils aus ebenso kenntnisreich wie stilsicher fingierten Briefen, aber nicht aus dem frühen 18., sondern aus dem späten 19. Jahrhundert. Hier steht ein ungleich berühmterer Homosexueller im Mittelpunkt: Ludwig II. von Bayern in seinen letzten Lebensmonaten zwischen politischen Intrigen und Liebesbedürfnis, Baulust und Maskenfesten, Literatur- und Musikschwärmerie sowie wissenschaftlichen Streitigkeiten von Psychiatern und frühen Homosexualitätsforschern.

Das Bindeglied zwischen den beiden Zeitebenen bildet nicht nur das gemeinsame sexualitätshistorische Thema, sondern auch die Fiktion, dass die Briefe des älteren Teils von einer Figur des jüngeren Teils entdeckt und zusammengestellt wurden (vgl. S. 136). Diese Bindeglied-Figur, die ebenso die Briefe des jüngeren Teils ins Archiv gegeben habe, ist ein dem ›Märchenkönig‹ besonders nahe kommender junger Psychiater namens Franz Carl Müller. Historisch ist Müller tatsächlich der erste gewesen, der Forschungen zu Rosenstengel/Linck anstellte,¹⁷ doch hatte die historische Person mit dem bayerischen König bei weitem nicht so viel zu tun wie die Romanfigur und war auch nicht dessen (platonischer) Geliebter. Als in seiner Rolle weitgehend fiktive Vordergrundfigur besetzt Steideles Müller in den Ludwig-Passagen die Stelle des ›mittleren Helden‹, wie ihn Walter Scott als Begleiter einer historischen Figur und Vermittler des Leserinteresses an derselben etabliert hat. Aus der Fiktion der nachvollziehbaren Überlieferung der ›mitgeteilten‹ Briefe resultiert schließlich noch eine dritte Zeitebene, das frühe 21. Jahrhundert, denn die Autorin tritt in einem auf »Pfungsten 2015« datierten »Vorwort« (vgl. S. 5-7) als bloße Herausgeberin auf, die im Historischen Archiv der Stadt Köln die bereits von jenem Psychiater zusammengeführten Briefsammlungen gefunden und diese dann herausgegeben habe.

Innerhalb der Fiktion, es handle sich um eine Quellenedition, können Anachronismen eigentlich nicht vorkommen. Denn das historische Geschehen wird nicht im Rückblick erzählt, so dass dieses Einfallstor des Anachronismus in den historischen Diskurs scheinbar eliminiert ist. Vielmehr spricht jede Zeit für sich selbst

16 Zur Immersion des Lesers als Wirkungsziel des historischen Romans vgl. van Dam, Beatrix: Geschichte erzählen. Repräsentation von Vergangenheit in deutschen und niederländischen Texten der Gegenwart (= Studien zur deutschen Literatur, Bd. 211), Berlin/Boston 2016.

17 Vgl. Müller, Franz Carl: »Ein weiterer Fall von conträrer Sexualempfindung«, in: Friedreich's Blätter für gerichtliche Medicin und Sanitätspolizei 4 (1891), S. 279-300. Die sieben Seiten umfassende »Bibliographie« im »Anhang« von Steideles *Rosenstengel* verzeichnet diesen Titel ebenso wie viele andere Quellen des Buches (vgl. S. 359).

und in ihrer eigenen Sprache – so die Fiktion, die die präsentierten Texte als anachronismusunfähig ausgibt, weil sie *keine historisierenden Texte* seien. (Kein Anachronismus ohne Historisierung, lässt sich an dieser Stelle zuspitzen.) Eventuelle anachronistische Gesichtspunkte wiederum, die Müllers Sammlung und »Komposition« (S. 6) der Briefe beeinflusst haben mögen, sind jedenfalls nicht die Gesichtspunkte unserer Gegenwart. Steideles Buch macht zwei historische Zeitstufen in angeblich reiner Historizität zugänglich und stellt den Anteil unserer Gegenwart an seinem Zustandekommen als so gering dar, dass das übliche anachronistische Hineintragen der Gegenwart in die Vergangenheit keinen Ansatzpunkt zu haben scheint. Es behauptet eine Historizität, die scheinbar ohne Historisierung durch einen Historiker oder anderen Autor auskommt, und inszeniert den Schein gegenwärtiger Vergangenheit oder genauer gesagt: durch bloße Quelledition gegenwärtig gemachter Vergangenheit. Dass es sich um eine hochkonstruktive, durch bestimmte Schreibverfahren ermöglichte *Vergegenwärtigung* handelt, bleibt zumindest auf den ersten Blick unsichtbar.

Gezeigt werden soll im Folgenden, dass diese Fiktion vollkommener Historizität gleichwohl Risse hat, und zwar autorseitig kalkulierte Risse, die einem aufmerksamen Leser nicht entgehen sollen. Konkret sind es vor allem Anachronismen, die die vorgebliche Anachronismuslosigkeit dementieren. Der Schein eines Geschichtserzählens *ohne* Anachronismen wird durch ebenso vermeid- wie durchschaubare Anachronismen *durchkreuzt*, die darauf weisen, dass das Buch in seiner ganzen Anlage ein Produkt unserer Gegenwart ist. Vor dem Nachvollzug dieser Auto-Dekonstruktion verdienen jedoch der Inhalt und die Struktur der dargestellten Geschichte ein wenig mehr Beachtung.

2.2 Eine Geschichte homosexueller Emanzipationen und ihrer Artikulationshilfen als doppelte Historisierung, nämlich der Vergangenheit wie der Gegenwart

Historisierendes Erzählen ist der *Rosenstengel* nicht nur durch seine Mimikry historischer Sprachformen, sondern auch in dem anspruchsvollen Sinne, dass er sowohl den Wandel erfahrbar werden lässt, der Geschichte ausmacht, als auch darüber nachzudenken anregt, wie die Gegenwart an diese oder jene Vergangenheit anknüpft. Steideles fingiert dokumentarischer Briefroman unternimmt es aufzuzeigen, was an den dargestellten Konflikten historisch ist im Sinne von zeitbedingt und mittlerweile überholt und was bis heute relevant geblieben ist. Insbesondere gilt dies für die Spannungsfelder von Aufklärung und Religion, von Identitätsbildung und Rollenspiel sowie von Kunst und Leben. Im Spannungsfeld von Religion und Aufklärung bewegte sich Rosenstengel, weil die »Linckin« in den Franckeschen Stiftungen aufwuchs und erzogen wurde, nach ihrem Entweichen daraus zunächst mit einer Gruppe radikaler Pietisten durch Deutschland zog und nach einigen Jah-

ren nach Halle zurückkehrte, an dessen Universität Fromme und Aufklärer um die Vorherrschaft kämpften. So weit, so historisch und historisierend dargestellt.

Was der Roman hinzufügt, sind enge Bezüge Rosenstengels zu Christian Thomasius, dem maßgeblichen Philosophen und Juristen der hallischen Frühaufklärung – der habe sie unterstützt, weil eine pietistische Frau in Männerkleidern das Waisenhaus seines Gegners August Hermann Francke in Misskredit bringen musste (vgl. S. 96f., 154) – sowie zur Familie Franckes, denn dessen zum Radikalpietismus neigende Gattin habe in Rosenstengel ihr eigenes Ideal »eines neuen, ganzen MannWeibs oder Weib-Manns« (S. 166, vgl. S. 218, 276) verwirklicht gesehen, in dem die Geschlechterpolarität des fleischlichen Menschen überwunden sei (vgl. S. 58, 98, 165f.). Schwärmerischer Pietismus erscheint im *Rosenstengel* als ein Homosexualität ermöglichender Rede- und Empfindungsstil. Ebenso wirkt die seelische Energie, die die Pietistinnen in ihre religiöse Subjektwerdung und zugleich intersubjektive Verschmelzung investieren. Lincks Wille zum Durchbrechen der Schranken, die die Gesellschaft ihrem lesbischen Begehren setzt, stellt sich in Steideles Roman als genuine Variante dieser Energie dar.¹⁸ Bei ihrer Braut, die – ohne historische Grundlage – als prophetische Pietistin gezeichnet wird, gehen religiöse und sexuelle Transgressionsbereitschaft sogar ganz manifest Hand in Hand. Das ist nicht weniger als ein literarisch-historiographischer Entwurf, wie sich Homosexualität in einer Epoche und einem Milieu artikulieren konnte, die ihr keinerlei Legitimität zugestanden.

Das Thema Homosexualität steht auch in den Romanteilen, die dem 19. Jahrhundert gewidmet sind, im Mittelpunkt. Historisiert wird der gesellschaftliche Umgang mit Homosexualität aber nicht bloß für zwei distinkte Zeiträume der Vergangenheit und je für sich. Vielmehr zeichnet sich zusätzlich eine Geschichte ab, die sich dazwischen abgespielt hat: Als Artikulationshilfen für das homosexuelle Begehren fungieren in den Ludwig-Passagen die Literatur (u.a. Schillers *Don Carlos*, vgl. S. 140) und die Musikdramen Richard Wagners (vgl. S. 87, 91, 128, 140, 149-151, 187, 211 u.ö.). Den König und seinen Arzt verbindet eine grenzenlose Schwärmerei für diese Künste sowie das Theater (vgl. S. 39, 104f., 201). Funktional stellt sich der künstlerische Blick auf die Welt als genuiner Erbe der Religion dar (vgl. S. 80, 85, 104f., 114). Mit ihm verbindet sich nun der Enthusiasmus, der die Grenzen der gesellschaftlichen Ordnung zu überschreiten sucht (vgl. S. 187, 267).

18 Einige Passagen legen die Frage nahe, ob Rosenstengel nicht eher als Transmann denn als homosexuelle Frau anzusehen ist (vgl. S. 94f., 165). In ihrer Rosenstengel-Biographie diskutiert Steidele diese Frage ausführlich und kommt zu dem Schluss, dass Linck »eine lesbische begehrende Frau« war, die sich als Mann kleidete, um den größeren Handlungsspielraum des anderen Geschlechts zu nutzen (A. Steidele: In Männerkleidern, S. 146). Diese Auffassung liegt auch Steideles fiktionaler Linck/Rosenstengel-Darstellung zugrunde.

Gewandelt haben sich auch die Stigmatisierungen von Homosexualität: von ›Sünde‹ zur »Krankheit« (vgl. S. 95, 103, 112, 135, 183, 204, das Zitat S. 135). Ähnlich wie der Pietismus erscheint ästhetische Begeisterung im Hinblick auf Homosexualität allerdings als von einer tiefen Ambivalenz durchzogen. Als Medien der (Selbst-)Erfindung und der Erweiterung von (Er-)Lebensmöglichkeiten helfen die Künste den *Rosenstengel*-Figuren bei ihrem homosexuellen Erwachen. Als Substitute einer im 18. wie im 19. Jahrhundert unaussprechlichen Neigung wirken sie aber auch an der Verdrängung der eigenen Homosexualität mit (vgl. S. 177).

Dass der Roman zwei Vergangenheitsebenen bespielt, unterstreicht das Transformatorische der Geschichte und zeigt, dass nicht allein die gesellschaftlichen Verhältnisse und Lebensformen, sondern auch Sprache, Weltsichten und Beurteilungskategorien dem historischen Wandel unterliegen. Indem der Leser zwei Vergangenheiten und ihre Denkformen miteinander vergleicht, kann er sein Historizitätsbewusstsein schärfen. Konsequenterweise müsste er dem auch seine eigenen Überzeugungen unterwerfen. Nicht zuletzt die doppelte Stufung der Zeitebenen mit durch das Herausgebervorwort nur sehr schwach besetzter Gegenwartsebene fordert den Leser regelrecht auf zu selbstreflexiven Überlegungen. Man könnte von einem ›historischen Dreisatz‹ sprechen, dessen Fragestellung lautet: Wenn man von dem historischen Wandel ausgeht, den Steideles Roman zwischen dem frühen 18. und dem späten 19. Jahrhundert entwirft – was hat sich heute daraus ergeben? Wer sich diese Frage stellt und auch die Konventionen und Überzeugungen der eigenen Zeit als historisch bedingt erkennt, hat eine Historisierung mit selbstkritischen Implikationen vollzogen.

2.3 Historiographische und poetologisch-selbstreflexive Anachronismen

Schaut man darauf, *welche* Geschichte in Steideles *Rosenstengel* erzählt wird, so zeigt sich allerdings auch, dass hier, entgegen der Fiktion einer weitgehend perspektivlosen Historizität, sehr wohl eine perspektivische Konstruktion von Geschichte von einem Gegenwartsstandpunkt aus vorliegt. Denn der Gesichtspunkt, der die Auswahl der zur Sprache kommenden Themen bestimmt und ebenso die positiven wie negativen Wertungen, die dem Leser nahegelegt werden, ist ein an der freien Entfaltung von Homosexualität interessierter, der personale Identität einschließlich der Wahl von Geschlechterrollen und sexueller Identität als etwas begreift, was im Spannungsfeld zwischen dem historisch zur Verfügung stehenden kulturellen Repertoire und individuellen Wünschen performativ verfertigt wird. Das aber ist ein Standpunkt unserer Gegenwart. Auf derselben Linie, also auf der Linie dieses grundlegenden ideologischen Anachronismus, liegen einige Informations- oder sagen wir besser faktographische Anachronismen. Die explizite Rechtfertigung, die der fiktionale Thomasius der Liebe *contra naturam* angedeihen lässt – »weil nichts in der Natur widernatürlich seyn kann« –, ist vom Werk des histo-

rischen Thomasius nicht gedeckt (S. 317),¹⁹ ebenso wenig der Vorschlag, Frauen sollten die Universität besuchen und auch selbst Professorinnen werden dürfen, »angeleitet von der hochwürdigen Frau Rectorin« (S. 274).²⁰ Ein Anachronismus, der mehr über die genderpolitischen Absichten der Autorin besagt als über das frühe 18. Jahrhundert, dürfte auch die Akzeptanz sein, die ein nicht nur vestimentäres weib-männliches Gendercrossing mit der Konsequenz einer lesbischen Ehe unter den radikalen Pietistinnen des Romans findet (vgl. S. 213-223, 225f., 228-230).

Die bisherigen Beobachtungen zusammenfassend, kann man von einem Paradebeispiel von Historisierung mit anachronistischen Widerparten sprechen. Die ungewöhnlich weitgehende Historisierung der Darstellungsweise wie des Dargestellten geht mit hoher Anschlussfähigkeit zu aktuellen Konzepten und Debatten einher. Ich formuliere dies so positiv, damit nicht der Eindruck entsteht, ich sähe in den dargelegten Anachronismen *per se* einen Makel. Denn Aktualität herzustellen halte ich für ein ebenso legitimes Interesse von Geschichtserzählungen wie die

19 In seinen *Institutiones iurisprudentiae divinae* (1688) stellt Thomasius die Qualifizierung von homosexuellen Praktiken als *Gebrauch der Glieder wider und ausser der Natur* nicht in Frage, vgl. die deutsche Übersetzung: Thomasius, Christian: *Drey Bücher der Göttlichen Rechtsgelahrtheit* [...]. Halle 1709, S. 384 (3. Buch, 2. Cap., § 153). Hingegen bezweifelt er, dass sich naturrechtlich begründen lässt, dass Homosexualität stets *so eine grosse Sünde* [sei] / *wie man von diesem schändlichen Laster vorgiebt* (ebd.). In der rechtsgeschichtlichen Forschung wird die Funktion dieses Zweifels so interpretiert, dass Thomasius provokativ habe zeigen wollen, dass »naturrechtliche Normen« auf dem Gebiet des Geschlechtlichen nicht ausreichen, vgl. Doyé, Sabine: »Das Eherecht der deutschen Frühaufklärung im Spiegel des neuzeitlichen Naturrechts: Hugo Grotius, Samuel Pufendorf, Christian Thomasius, Christian Wolff«, in: Marion Heinz/dies. (Hg.), *Geschlechterordnung und Staat. Legitimationsfiguren der politischen Philosophie* (1600-1850) (= *Deutsche Zeitschrift für Philosophie, Sonderbände* 27), Berlin 2012, S. 57-118, hier S. 103.

20 Der *Vorschlag einer Jungfer-Academie*, den der Roman als Schrift von Thomasius ausgibt, erschien 1707 anonym (*Auserlesene Anmerckungen über allerhand wichtige Materien und Schrifften*, Theil 4, Frankfurt/Leipzig 1707, S. 301-330; Neudruck in: Lechner, Elmar [Hg.], *Pädagogik und Kulturkritik in der deutschen Frühaufklärung: Johann Gottfried Zeidler (1655-1711). Zehn Thesen und Edition einiger seiner autobiografischen, pädagogischen und historischen sowie aphoristischen Schriften*, Frankfurt a.M. u.a. 2008, S. 285-298). Der *Vorschlag* sah keineswegs eine gelehrte Ausbildung und Tätigkeit von Frauen vor, die sie den Männern gleichstellen würde. Vielmehr ging es darum, ihre theologische Bildung zu verbessern, sei es für ihr Leben als Gattin und Mutter, sei es für das Verfassen von Erbauungsbüchern (vgl. Koloch, Sabine: *Kommunikation, Macht, Bildung. Frauen im Kulturprozess der Frühen Neuzeit*, Berlin 2011, S. 126f.; vgl. § 25 im *Vorschlag*, E. Lechner, S. 295f.). An einen Aufstieg zu Professorinnen analog zu den Männern war nicht gedacht; der Unterricht in den Universitätsfächern wäre vielmehr den *Professores* vorbehalten geblieben, während die *Professorinnen* für die *Haufshaltung*, das *Decorum muliebre* [weibliches Betragen] und die *Weiber Künste* zuständig sein sollten (§ 25, E. Lechner, S. 297).

Erzeugung von Historizität. Gerade dass die in allem Geschichtserzählen angelegte Amplitude zwischen Historizität und Aktualität im *Rosenstengel* ungewöhnlich groß ausfällt, kann als Stärke des Buchs gelten.

Am sichtbarsten wird diese Amplitude im Kontrast zwischen dem gekonnten Fingieren historischer Sprachformen und dem Durchbrechen der so erzeugten Illusion durch kalkulierte und ostentative Anachronismen, die vorne als ludisch-reflexive rubriziert wurden. So fließt Kants Wort von der »selbstverschuldeten Unmündigkeit«, aus der die Aufklärung herausführe, dem fast sieben Jahrzehnte älteren Christian Thomasius aus der Feder (S. 63). Frau Francke »zitiert« Nietzsche (vgl. S. 228). In Halberstadt wird schon im Jahr 1715 John Cages *As slow as possible* gespielt²¹ und trägt ein Strumpfwirker den Namen »Gilles de Leuze« (S. 214, 256). Ein Brief über Ludwig enthält Anspielungen auf die Medientheorie Friedrich Kittlers (vgl. S. 148), während der König sein musikalisches Idol mit Worten lobt, die Thomas Manns Essay *Leiden und Größe Richard Wagners* entstammen (vgl. S. 133). Verse aus Klopstocks *Messias* und mehreren Goethe-Gedichten werden als visionäre Hervorbringungen einer inspirierten jungen Pietistin präsentiert (vgl. S. 160, 215, 271, 291, 339). Und wenn Rosenstengel kurz vor seiner Hinrichtung das Heft mit jenen Versen »zerbeißet« und verschlingt (S. 338), so ist dies zugleich eine Anspielung auf die Verspeisung von Aristoteles' Buch über die Komödie im Schlusskapitel von Umberto Ecos *Il nome della rosa* (1980), dem Archetext des postmodern intertextuellen historischen Romans.²²

Welche Aussagen diese Anachronismen im Einzelnen enthalten, kann hier übergangen werden. Lediglich ein poetologisch doppelsinniges Beispiel sei herausgegriffen: Indem sich Müller gegen Ludwigs Idee wendet, »fehlende« Briefe – es gibt keinen einzigen Brief von oder an Rosenstengel – durch Nachschöpfungen zu substituieren, und dabei warnend an »das Schicksal des genialen, unverständenen Herrn Beltracchi« erinnert (S. 252), wird dem Leser gleich doppelt mitgeteilt, dass die ihm vorliegenden »Originalbriefe« (S. 249) lediglich »getreu nachgemacht[]« sind (S. 192). Zum einen, weil der 2011 verurteilte Kunstfälscher Wolfgang Beltracchi in diesem Brief von angeblich 1886 erwähnt wird, zum anderen weil sein Name auf ein Prinzip des ganzen Buches weist: das »täuschend echt[e]« (S. 142) Nachmachen. Durchgespielt wird die königliche Idee mit den nächsten Briefen zwischen Ludwig und Müller (vgl. S. 253-256): Ludwig verfasst einen Brief Rosenstengels an

21 Als Rosenstengel in Halberstadt ertränkt wird, »wehen vom Burchardi-Kloster leise Orgelklänge herüber, aber keine liebreizende oder machtvolle Melodey, sondern anhaltende, mißklingende Töne, als wann die Musick, ja die Zeit selbst stehen geblieben« (S. 339). Die reale Halberstädter Aufführung von Cages Orgelstück ist auf immerhin 639 Jahre Spielzeit angelegt; sie begann 2013.

22 Vgl. Schilling, Erik: Der historische Roman seit der Postmoderne. Umberto Eco und die deutsche Literatur (= Germanisch-romanische Monatsschrift, Beihefte 49), Heidelberg 2012.

sein »vielgeliebtes Weib« (S. 253), worauf Müller in deren Rolle zurückschreibt, allerdings mit Angabe der von ihm benutzten Quelle im Postskriptum – analog zu Steideles Angabe ihrer Quellen im angehängten Literaturverzeichnis.

Diese und viele andere Briefe legen die Poetik, der sie ihre Existenz verdanken, in schwerlich zu übersehender Weise offen, indem sie Fragen von »Original« und »Abbild« (S. 200), von Verweisen und Andeutungen (vgl. S. 128), von Collagieren, Montieren und Zitieren (vgl. S. 247, 249), von »Einzelstimmen« und »Compositi-onsprinzip[ien]« ansprechen (S. 114). Eine weitere Bedeutungsschicht speziell der beiden explizit erfundenen Briefe besteht darin, dass sie zugleich die explizitesten *Liebesbriefe* sind, die der König und sein Arzt sich schreiben. Es ist demnach das »Costüm« des Historischen (S. 201), das es möglich macht, das eigene Anliegen vorzubringen. In der Fiktion des Romans gilt das zunächst für das Liebesverhältnis der beiden Hauptfiguren des 19. Jahrhundert-Teils. Aber auch die Fiktion selbst, als Aussagemodus wie als *dieser* fiktionale Text, dient der Autorin als Maske für ihr geschlechter- und sexualpolitisches Anliegen. Dasselbe gilt für die gewählte Gattung des historischen (Brief-)Romans und sogar für das geübte Verfahren des Historisierens im Sinne einer Herleitung aus den Mentalitäten einer historischen Zeit. All dies steht im Dienst eines Anliegens, das zur dargestellten Zeit noch nicht vertretbar war. *Rosenstengel* ist ein Text intensiven Historisierens und »Anachronisierens« zugleich.

3. Drängt Identitätspolitik zu Anachronismen, die nicht offengelegt werden?

Was folgt aus der Offenlegung der Fingiertheit dieser angeblichen Quellenedition durch kalkulierte innerdiegetische Anachronismen für die weit weniger offenkundigen sexualitätshistorischen Anachronismen des *Rosenstengel*? Knapp zusammengefasst: Ein bisschen Reflexivitätsgewinn, aber kein Verzicht auf die Teleologisierung von Geschichte auf heutige Interessen und Vorstellungen und auch nicht deren Offenlegung. Im Einzelnen heißt dies: Jene illusionsbrechenden Anachronismen stellen klar, dass es sich um eine romanhafte Geschichtserzählung handelt, welche die Autorin mit hohem Bewusstsein von den grundlegenden epistemischen und ideologischen Anachronismen des historischen Diskurses konstruiert hat. Man darf daher annehmen, dass das performative Verständnis von personaler Identität, das sie ihren Protagonisten zuschreibt, keine naive Rückprojektion heutiger Identitätskonzepte darstellt, sondern den erzählten Vergangenheiten in bewusstem Hinausgehen über die Quellen implantiert wurde. Die interpretatorischen und vereinzelt auch faktographischen Anachronismen des Romans werden jedoch nicht offengelegt. Die Folge sind recht unterschiedliche Grade von Trans-

parenz hinsichtlich des Gemachtseins dieser Geschichte, einerseits als *discours*, andererseits als *histoire*.

Zwar sorgen die ludisch-reflexiven Anachronismen des *Rosenstengel* dafür, dass der Leser den Status des Textes als bloß fingierte Quellenedition erkennen kann. Doch vermag sich nur der Sachkenner ein Bild davon zu machen, wie stark sich das Erzählte einer bestimmten Geschichtsinterpretation verdankt. Zu betonen ist an dieser Stelle, dass eine Geschichtsdarstellung *ohne* Interpretation nicht möglich ist. Und die im *Rosenstengel* angebotene Interpretation hat große Qualitäten: Sie ist originell; sie greift viel historisches Wissen auf, das nicht allgemein bekannt ist; sie ist nicht selten witzig und weckt Leselust und sie trifft einen oder sogar mehrere Nerven unserer Zeit. Jedoch erstreckt sich die selbstreflexive Offenlegung des eigenen Verfahrens ausschließlich auf das Fingieren einer Quellenedition, also auf die literarische Seite des Buches, nicht auf dessen Geschichtsentwurf und das damit verbundene geschlechter- und identitätspolitische Interesse. Der Anachronismus, der in Thomasius' angeblichem Vorschlag einer »Jungfer-Academie« analog zur Universität für »Mannspersonen« (S. 274) steckt, hätte sich z.B. leicht durch die nachfolgende Nennung eines echten Professorinnen-Namens aus der Gegenwart oder jüngeren Vergangenheit markieren lassen. (Die erste deutsche Universitätsrektorin, die Physikerin Lieselott Herforth, trat erst 1965 ihr Amt an.) Das wäre ein ludisch-reflexiver Anachronismus im Dienst einer transparenten Historisierung auch des eigenen Anliegens gewesen.

Offensichtlich fällt es jedoch leichter, einen dokumentarischen Anspruch, der ohnehin nur zum Schein erhoben wird, zu unterminieren, als die erzählten Geschichten von den Identitätssuchen genderpolitisch Benachteiligter, Invisibilisierter und Verfolgter in Frage zu stellen. Denn diese Geschichten sind identifikations-trächtig, und ihre Dekonstruktion würde womöglich die Identitätspolitik schwächen, die auf diesen Geschichten aufbaut.²³ Die Unterminierung der dokumentarischen Form durch offenkundige Anachronismen ist dagegen weit weniger risiko- und sogar höchst hilfreich für die genderpolitische Absicht. Denn erst in der Opazität des selbstreflexiv ›durchgestrichenen‹ historiographischen Modus kann eine in wichtigen Punkten empirisch nicht gedeckte Geschichte so dokumentationsähnlich erzählt werden. Die artistische Dekonstruktion der dokumentarischen Oberfläche stellt demnach nicht weniger als die entscheidende Möglichkeitsbedingung dafür dar, Geschichten zu erzählen, die zwar in vielen Details annähernd so dokumentiert sind, wie sie sich in den fingierten Briefen präsentieren, in einigen besonders deutungsrelevanten Punkten aber nicht. Oder noch ein bisschen zuge-

23 Grundlegend zum Zusammenhang von Geschichte und Identität: Angehrn, Emil: »Der Mensch in der Geschichte – Konstellationen historischer Identität«, in: ders./Gerd Jüttemann (Hg.), *Identität und Geschichte*, Göttingen 2018, S. 7-52.

spitzter: Die literarisch-offenkundigen Anachronismen legitimieren allererst die historiographischen, die verdeckt bleiben (s. Schema).

Typen des Anachronismus in Steideles *Rosenstengel*

epistemologischer A.	ideologische A.n	faktographische A.n	ludisch-reflexive A.n
= konstitutiv für jede Geschichtsdarstellung, da diese aus der jeweiligen Gegenwart heraus erfolgt	<ul style="list-style-type: none"> • freie Entfaltung von Homosexualität • personale Identität und Geschlechterrollen als Performanz 	<ul style="list-style-type: none"> • Thomasius rechtfertigt Homosexualität aus dem Naturrecht • und schlägt ein Frauenstudium mit Professorinnen vor 	= kalkuliert und ostentativ <ul style="list-style-type: none"> • anachronistische Zitate und Anspielungen auf Personen der Zukunft ⇒ machen die Fingiertheit der historiographischen Form und die Fiktionalität des Buches transparent ⇒ ermöglichen damit die ideologisch und faktographisch anachronist. Behandlung der Themen Homosexualität und Geschlechtsidentität
	= werden nicht offengelegt		

Gibt es womöglich einen Bedingungs-zusammenhang zwischen dem identitätspolitischen Interesse, das man an Geschichtsdarstellungen haben kann, und ideologischen oder faktographischen Anachronismen? In Nietzsches funktionsanalytischer Typologie des *Nutzens und Nachtheils der Historie für das Leben* wäre Steideles *Rosenstengel* dominant der »monumentalischen Historie« zuzuordnen. »Zu wissen, dass früher einmal Einer stolz und stark durch dieses Dasein gegangen ist«, kann, so Nietzsche, im eigenen Leben ermutigend wirken.²⁴ Mit Blick auf den Frühaufklärungsteil des *Rosenstengel* wäre in diesem Zitat nur das Personalpronomen zu ändern, d.h. ins Femininum zu setzen. Auch den Konnex zwischen Identitätsstärkungsfunktion und Anachronismus sieht Nietzsche – und äußert sich affirmativ dazu: Da die monumentalische Historie der Identitätsstärkung durch produzenten- und/oder rezipientenseitige Identifikation über die Zeiten hinweg diene, könne sie »jene volle Wahrhaftigkeit nicht brauchen«, die auf die »Eigentümlichkeit und Einzigkeit« der dargestellten Zustände abhebt; vielmehr tendiere sie zur Verähnlichung des historisch Spezifischen mit den eigenen »Motiven und Anlässen«.²⁵ Ohne den Begriff des Anachronismus zu verwenden, erkennt Nietzsche hier die Zweckmäßigkeit von (in unserer Terminologie) ideologischen und sogar von faktographischen Anachronismen an – zweckmäßig nicht im Sinne der wissenschaftlichen Erkenntnis, wohl aber für die Lebenskraft und sogar das

24 Nietzsche, Friedrich: »Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben« [1874], in: ders., Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, hg. von Giorgio Colli/Mazzino Montinari, Bd. 1: Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I-IV. Nachgelassene Schriften 1870-1873, München/Berlin/New York 1999, S. 243-334, hier S. 260.

25 Ebd., S. 261.

»Glück« des Menschen.²⁶ Wo er »das Unhistorische« im Sinne des Absehens von historisierender Relativierung als unabdingbar für die Lebenskraft des Menschen begreift,²⁷ formuliert er darüber hinaus sogar das anthropologische Postulat eines »existentiellen Anachronismus«, der genauer allerdings als »Achronismus« zu fassen wäre.

Steideles *Rosenstengel* ist in hohem Grad eine Historie, die von »Nutzen für das Leben« sein soll. Zwar trägt das Buch auch Züge der beiden anderen von Nietzsche beschriebenen Typen, also der »kritischen« sowie der »antiquarischen« Historie: ersterer, weil es »Anklage« gegen Homophobie erhebt und sich revisionistisch gegen eine Homosexualität ausblendende Geschichtsschreibung wendet, und letzterer, indem seine Mimikry historischer Briefe und Sprachformen verehrende Bewahrung zelebriert, die zwar Mittel zum Zweck ist, aber trotzdem »echte« Neugier auf die Besonderheiten vergangener Zustände bezeugt. Dominant ist gleichwohl der monumentalische Typ. Zum Werben des *Rosenstengel* für LSBTIQ*-Anliegen passt zudem, dass Nietzsche den an monumentalischer Historie Interessierten als einen »Strebenden« charakterisiert, »der einen grossen Kampf kämpft, der Vorbilder, Lehrer und Tröster braucht«.²⁸ Denn das Buch bietet sich dafür an, als Ermunterung im Kampf um eine gesellschaftliche Anerkennung gelesen zu werden, die heute zwar in rechtlicher Hinsicht erreicht ist, aber noch keine kulturelle Selbstverständlichkeit darstellt. Die von Steidele entworfene Geschichte selbstbestimmter Homosexualität ist gewiss nicht hoffnungslos, aber auch noch nicht ganz eine »der Sieger«, die in der Geschichtsschreibung einen »Triumphzug« über diejenigen inszenieren, »die heute am Boden liegen«, wie es Walter Benjamin dem Historismus vorgeworfen hat.²⁹

Was wiederum ist daraus zu schließen, dass sich die Identitätsfunktion von Steideles *Rosenstengel* so treffend mit den Kategorien eines fast anderthalb Jahrhunderte zuvor veröffentlichten Traktats beschreiben lässt? Hat sich seit der damaligen Hochphase des Historismus etwa nichts Wesentliches geändert? Oder haben heutige Theorien des historischen Diskurses oder der Geschichtskultur nichts der zweiten *Unzeitgemäßen Betrachtung* Gleichwertiges zu bieten? Der Geschichtstheoretiker Jörn Rüsen hat in den 1980er Jahren eine Vierer-Typologie »der historischen Sinnbildung« entworfen, die Nietzsches Dreier-Typologie recht ähnlich ist, aber einen vierten Typ hinzufügt: die »genetische Sinnbildung«, die charakteristisch für das »moderne historische Denken« mit seinem Nachvollzug von Prozessen als sub-

26 Ebd., S. 249-252.

27 Ebd., S. 252f.

28 Ebd., S. 258.

29 Benjamin, Walter: »Über den Begriff der Geschichte« [1940], in: ders., Ein Lesebuch, hg. von Michael Opitz, Frankfurt a.M. 1996, S. 665-675, hier S. 668.

stantiellen Veränderungen im Zeitverlauf sei.³⁰ Rösen hat seine Typologie in einer Situation der geschichtstheoretischen Debatte entworfen, in der die Rationalitätsansprüche der Geschichtswissenschaft mit dem Argument bestritten wurden, auch die so objektiv daherkommenden Texte der akademischen Historiographie betreiben eine literarische Sinnbildung.³¹ Insbesondere richtet sich seine Typologie gegen Hayden Whites ›Metahistory‹ und die dort ebenfalls viergliedrige Typologie rhetorischer Tropen, die den vier Hauptvarianten des historischen Diskurses angeblich zugrunde liegen. Rösen betont daher den auf rationaler Überprüfbarkeit beruhenden »Wissenschaftsanspruch«, der vom historischen Erzählen eingelöst werden müsse – gemeint war also das geschichtswissenschaftliche Erzählen.³² Auf derselben Linie liegt sein zweiter Kritikpunkt, dass Nietzsche allein auf die »Lebensdienlichkeit historischer Repräsentation« achte, denn hier schwingt mit, dass dessen Typologie auf irrationale Bedürfnisse ausgerichtet sei.³³ Tatsächlich gibt es bei Nietzsche keinerlei Privilegierung der methodisch geregelten Geschichtsdarstellung der akademischen Historie, im Gegenteil: Den Historikern seiner Zeit wirft er vor, im Übermaß historisches Wissen *ohne* Identitätsfunktion zu produzieren.³⁴ Gerade weil Rösen seine Typologie von einer mehr oder weniger wissenschaftlichen Geschichtsschreibung her konzipiert, während Nietzsche vitalere »Bedürfnisse«³⁵ und wissenschaftlich nicht kontrollierte Weisen des Umgangs mit Geschichte in den Blick nimmt, hat die ältere Typologie aber nach wie vor ihren Wert. Zu ergänzen ist dabei zumindest im Vorbeigehen, dass die wissenschaftliche Geschichtsschreibung sehr wohl auch außerwissenschaftlichen Interessen unterliegt und ›monumentalische‹, ›antiquarische‹ oder ›kritische‹ Historie im Sinne Nietzsches sein kann. Die von Nietzsche kritisch gemeinte, von Rösen hingegen affirmierte Absonderung der wissenschaftlichen von der ›lebensdienlichen‹ Historie lässt sich schwerlich aufrechterhalten.

30 Vgl. Rösen, Jörn: *Historik. Theorie der Geschichtswissenschaft*, Köln/Weimar/Wien 2013, S. 215, 206. Das Buch von 2013 stellt eine Neufassung seiner dreibändigen Geschichtstheorie von 1983, 1986 und 1989 dar. Rösen selbst sieht lediglich den von ihm wie von Nietzsche »kritisch« genannten Typ als Gemeinsamkeit (vgl. J. Rösen: *Historik*, S. 209). Ähnlichkeiten mit der »monumentalen« und der »antiquarischen Historie« weisen aber auch sein »exemplarischer« bzw. sein »traditionaler« Typ auf.

31 Vgl. Rösen, Jörn: »Die vier Typen des historischen Erzählens«, in: Reinhart Koselleck/Heinrich Lutz/ders. (Hg.), *Formen der Geschichtsschreibung*, München 1982, S. 514–605.

32 Ebd., S. 598.

33 J. Rösen: *Historik*, S. 206.

34 Vgl. F. Nietzsche: »Vom Nutzen«, S. 271f. Der in Wahrheit durchaus starken Ideologisierung der Geschichtsschreibung im 19. Jahrhundert und darüber hinaus wird Nietzsche mit dieser Kritik nicht gerecht.

35 Ebd., S. 245, 281 u.ö.

4. Aufwertungen des Anachronismus als Charakteristikum des aktuellen Geschichtsdiskurses

Rüsens Privilegierung wissenschaftlicher Historiographie und eines rationalen Umgangs mit Geschichte macht seine Typologie zu einem ihrerseits bereits historischen Dokument. Denn sie repräsentiert einen überholten Stand der geschichtstheoretischen Diskussion, bei dem die akademische Geschichtswissenschaft noch einen Führungsanspruch für die Geschichtskultur insgesamt erhob. Seit etwa der Jahrtausendwende ist dieser Anspruch obsolet geworden, insbesondere wegen der enorm gewachsenen Popularität historischer Stoffe und der medialen Vielfalt ihrer Repräsentation mit zahlreichen nicht mehr schriftkulturellen, sondern audiovisuellen Formaten von der verfilmten *Historical Romance* bis zum Computerspiel.³⁶ Aber auch die geschichtsbezogene Theoriebildung hat sich in jüngster Zeit grundlegend gewandelt – nicht zuletzt in ihren Ansichten vom Anachronismus. Während er herkömmlich als »Fehler: im Getriebe historistischer Harmonisierung« wahrgenommen wurde, dient er heute häufig »als heuristische Figur der Dekonstruktion einer modernen Geschichtsideologie«. ³⁷ So macht der Historiker Achim Landwehr gegen die herkömmliche Perhorreszierung von Anachronismen geltend, sie seien »unumgänglich und überlebensnotwendig«, denn »mit Geschichte zu leben bedeutet, mit mehr als nur einer Zeit zu leben«. ³⁸ Gemeint ist, dass die Menschen an ein und demselben Zeitpunkt in unterschiedlich dimensionierten Zeithorizonten leben, in Landwehrs Worten: »das Zusammenfallen unterschiedlicher historischer Zeiten in einer kalendarischen

36 Vgl. Fulda, Daniel/Jaeger, Stephan: »Einleitung: Romanhaftes Geschichtserzählen in einer erlebnisorientierten, enthierarchisierten und hybriden Geschichtskultur«, in: dies./Agazzi (Hg.), *Romanhaftes Erzählen*, S. 1-53, hier S. 20-24, sowie Korte, Barbara/Paletschek, Sylvia (Hg.): *History goes Pop. Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres*, Bielefeld 2009. Als Historiker führt Wolfgang Hardtwig darüber Klage: ders.: *Verlust der Geschichte oder wie unterhaltsam ist die Vergangenheit?* (= Pamphletliteratur, Bd. 1), Berlin 2010.

37 Genge, Gabriele: »Anachronie; Anachronismus«, in: Michael Gamper/Helmut Hühn/Steffen Richter (Hg.): *Formen der Zeit. Ein Wörterbuch der ästhetischen Eigenzeiten* (= Ästhetische Eigenzeiten, Bd. 16), Hannover 2020, S. 27-35, hier S. 29. Ganz im Sinne des soeben Festgestellten vermerkt Genge vor allem theoretisch interessierter Artikel auch, »dass es gerade gegenwärtige populäre Kultur-Phänomene sind, die anachrone Zeitlichkeit inaugrieren und unbekümmert den Vorgaben historischer Chronologie widersprechen.« (S. 27). Den Begriff der Anachronie bzw. das dazugehörige Adjektiv verwendet sie – wie andere zeitgenössische Autoren auch – nicht im Sinne des narratologischen Terminus, sondern mit der Bedeutung des herkömmlichen Worts ›Anachronismus‹, abzüglich seiner negativen Konnotationen.

38 A. Landwehr: »Über den Anachronismus«, S. 224f.

Zeit«. ³⁹ Freilich ist diese Rehabilitation des Anachronismus dadurch erkauft, dass unter dem Begriff etwas anderes verstanden wird, als es dem konventionellen Gebrauch entspricht. Der literarisch wie geschlechterhistorisch kreative Einsatz von Anachronismen in Steideles *Rosenstengel* wird dadurch nicht erfasst.

Radikaler ist die Umwertung des Anachronismus, die der Philosoph und Geschichtstheoretiker Jacques Rancière 1996 publiziert hat: Wer an Anachronismen Anstoß nimmt wie der eingangs zitierte Febvre, mache den *Fehler*, einem bestimmten Zeitraum eine Identität zuzuschreiben, die Zugehöriges und Nicht-Zugehöriges zu unterscheiden erlaubt. Denn das ›Unzeitgemäße‹, das historische Veränderung doch allererst anstoße, sei dann gar nicht denkbar. Um die irrige Epochenidentitätsunterstellung der etablierten Historiographie zu unterminieren, empfiehlt Rancière, mit Anachronismen zu spielen, »que nous pouvons appeler positivement des anachronies : des événements, des notions, des significations qui prennent le temps à rebours, qui font circuler du sens d'une manière qui échappe à toute contemporanéité, à toute identité du temps avec ›lui-même‹.« ⁴⁰ Die anachronistischen Zitate und Anspielungen in den angeblich historischen Briefen des *Rosenstengel* wirken wie eine direkte Ausführung dieser Empfehlung. Gleichwohl ist zu bezweifeln, dass mit ihnen die Rancière'sche Absicht oder der Effekt verbunden ist, die Kategorie des Anachronismus als solche zu ›dekonstruieren‹. ⁴¹ Denn das autorseitige Fingieren jener Briefe sowie ihr leserseitiges Erkenntwerden als ins frühe 18. bzw. späte 19. Jahrhundert gehörig sind nur möglich auf der Basis einer – hier am Stil kenntlichen – Epochen-›Identität‹.

In der Tat heißt es, das Kind mit dem Bade auszuschütten, wenn aus der berechtigten Kritik an der Geschlossenheitsunterstellung, die mit dem Gebrauch des Anachronismusbegriffs verbunden sein kann, abgeleitet wird, der Begriff sei »pervers en lui-même« und, »en son fond, anti-historique«. ⁴² In der Geschichtswissenschaft ist Rancières Kritik denn auch nur in abgeschwächter Form aufgenommen worden. Die Althistorikerin Nicole Loraux und die Geschlechterhistorikerin Caroline Arni berufen sich auf Rancière, um das Recht einzufordern, an historische Gegenstände Fragen zu stellen, die in deren Zeit noch nicht formulierbar gewesen wären, und dabei Begriffe einzusetzen, die ihre theoretische Sättigung der Gegenwart

39 Ebd., S. 223.

40 Rancière, Jacques: »Le Concept d'anachronisme et la vérité de l'historien«, in: *L'actuel* 6 (1996), S. 53-68, hier S. 67.

41 Dies fordert J. Rancière, ebd., S. 66.

42 Ebd.

verdanken.⁴³ Was Loraux »une pratique contrôlée de l'anachronisme« nennt,⁴⁴ gilt üblicherweise allerdings gar nicht als anachronistisch und wird auch in der herkömmlichen Geschichtswissenschaft und unter Voraussetzung einer ›linearen‹ Geschichtszeitlichkeit nicht abgelehnt.⁴⁵ Anders, als Loraux und Arni suggerieren, bilden nicht die Fragen – die ja nicht anders als retrospektiv vom mit Geschichte Beschäftigten aus gestellt werden können – den Stein des herkömmlichen Anstoßes am Anachronismus. Problematisch ist es vielmehr, wenn die gegebenen Antworten anachronistisch sind.⁴⁶ Wäre etwa der *Rosenstengel* kein fiktionaler Text, so könnte ihm als anachronistisch angekreidet werden, dass er die Frage nach Identitätsmöglichkeiten von Homosexuellen *avant la lettre* so beantwortet, dass im frühen 18. Jahrhundert angesiedelten Figuren ein performatives Verständnis von sexueller und personaler Identität zugeschrieben wird.

Was das literarische Geschichtserzählen angeht, so ist in jüngster Zeit keineswegs nur bei Steidele eine Neigung zum Spiel mit Anachronismen zu beobachten. So beginnt der 2005 erschienene Roman *Die Vermessung der Welt* von Daniel Kehlmann mit einer Szene, in der die Protagonisten Carl Friedrich Gauß und Alexander von Humboldt bereits 1828 von einem »Herrn Daguerre« fotografiert werden.⁴⁷ Setzt man Romanzeit und Geschichtszeit in direkten Bezug, sind das elf Jahre vor Louis Daguerres öffentlicher Vorstellung dieser Technik mit dem Anspruch des Bezeugens und Festhaltens. Dass Kehlmann ausgerechnet das dokumentarische Medium der Fotografie anachronistisch einsetzt, darf als eine absichtsvolle Provokation gedeutet werden, die dokumentarische Referentialitätsansprüche an seinen Text von vornherein abweisen soll.

Zusammenfassend lässt sich das seit einiger Zeit auffällige Interesse am Anachronismus, das sowohl Geschichtstheoretiker als auch literarische Autoren zeigen, so charakterisieren, dass er fasziniert, gerade weil er traditionell als »la bête noire de l'histoire, le péché capital contre la méthode« gilt.⁴⁸ ›Für den Anachro-

43 Vgl. Loraux, Nicole: »Éloge de l'anachronisme en histoire«, in: *Clio. Histoire, Femmes et Société & EspacesTemps* 87/88 (2004), S. 127-139; Arni, Caroline: »Zeitlichkeit, Anachronismus und Anachronien. Gegenwart und Transformationen der Geschlechtergeschichte aus geschichtstheoretischer Perspektive«, in: *L'Homme* 18,2 (1996), S. 53-76.

44 N. Loraux: »Éloge«, S. 132.

45 Vgl. A. Landwehr: »Über den Anachronismus«, S. 229; Mitrović, Branko: »Attribution of Concepts and Problems with Anachronism«, in: *History & Theory* 50 (2011), S. 303-327.

46 Vgl. Spoerhase, Carlos: *Autorschaft und Interpretation. Methodische Grundlagen einer philologischen Hermeneutik* (= *Historia Hermeneutica*, Bd. 5), Berlin/New York 2007, S. 223: »Das Problem des Anachronismus erweist sich damit eben nicht als ein Problem der *Verwendung* eines Vokabulars, das dem zeitlichen Umfeld des Untersuchungsgegenstandes fern ist [...]. Anachronistisch verfahren wird in einem strengen Sinne erst dann, wenn historischen Akteuren anachronistische Intentionen oder Überzeugungen zugeschrieben werden. (Herv. i.O.«

47 Kehlmann, Daniel: *Die Vermessung der Welt*. Roman, Reinbek 2005, S. 15.

48 N. Loraux: »Éloge«, S. 128.

nismus« zu plädieren signalisiert die Absicht, die Möglichkeiten der Konstruktion und Repräsentation von Geschichte innovativ zu erweitern, so wie eine Geschichtsdarstellung mit Anachronismen konkrete Schritte dahin mit hoher Signalwirkung unternimmt. Dabei kann der Wunsch nach Überschreitung des etablierten Paradigmas eher geschichts(diskurs)theoretisch motiviert sein und darauf zielen, die als historisch erkannte Vorstellung von ›der Geschichte‹ als kohärentem und unidirektionalem Prozess hinter sich zu lassen.⁴⁹ Fiktionale Geschichtsdarstellungen können damit ihre Souveränität dem historischen Stoff gegenüber demonstrieren und den Leser vor textsorteninadäquatem Vertrauen in die Zuverlässigkeit des Erzählers warnen. Ebenso kann das Ungenügen an etablierten Vorstellungen von der Geschichte ›inhaltlich‹ motiviert sein, zum Beispiel identitätspolitisch, und auf einen Revisionismus zielen, der feministische Perspektiven oder solche jenseits sexueller Heteronormativität stärken soll. Gerade die geschlechterpolitische Motivation spielt gegenwärtig eine wichtige Rolle; sowohl Loraux und Arni in der Geschichtswissenschaft wie auch Steidele als historiographisch und literarisch schreibende Autorin sind auf diesem Feld engagiert. Aus der Literaturwissenschaft ließe sich die Shakespeare-Forscherin Evelyn Gajowski anführen, die ihr Plädoyer für anachronistische Perspektiven dem Label *presentism* (statt *historicism*) unterstellt und offen dafür wirbt, Partei »on the part of feminists, queers, and people of color« zu ergreifen.⁵⁰

Was erbringt eine solche skizzenhafte Durchmusterung von Theorieansätzen zum Anachronismus, zur identitätspolitischen Funktion von Geschichtsdarstellungen sowie zu beider Zusammenhang? Zumindest lässt sich ihr ablesen, dass die Charakteristika von Steideles *Rosenstengel* ein zeitgenössisches Umfeld jenseits literarischer Geschichtsdarstellungen haben. Der ›Mut zum Anachronismus‹ stellt sich dort als eine charakteristische Tendenz unserer Gegenwart dar. Dass wir in Nietzsches *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben* die wahrscheinlich eindringlichste Analyse des Zusammenhangs zwischen Identitätsstärkungsfunktion und der Zulassung von Anachronismen fanden, zeigt derweil, dass es sich bei dieser Tendenz nicht um etwas ganz Neues handelt. Nietzsche formulierte seine Analyse indes als Außenseiter und etikettierte sie als ihrerseits anachronistisch, nämlich als *Unzeitgemäße Betrachtung*. Die wissenschaftsstolzen Historiker des 19. Jahrhunderts lehnten eine so voluntaristische Auffassung von Geschichtsdarstellung und -kultur ab. Diese Ablehnung ist im akademischen Bereich erst mehr als ein Jahrhundert später ins Wanken geraten. In der gegenwärtigen Geschichtstheorie ist der Anachronismus geradezu zum positiv besetzten Begriff avanciert. Trotzdem

49 Vgl. Landwehr, Achim: »Immanenz des Historischen. Zur Einleitung«, in: ders. (Hg.), *Diesesseit der Geschichte*, S. 9-26, hier S. 11-20.

50 Gajowski, Evelyn: »Beyond Historicism: Presentism, Subjectivity, Politics«, in: *Literature Compass* 7 (2010), S. 674-691, hier S. 686.

gibt es, soweit ich sehe, bisher keine theoretische Erörterung des Anachronismus, die das Spektrum und die Komplexität seiner Funktionen in Steideles *Rosenstengel* einholen würde.

Neue Heilige

Zur Rezeption christlicher Hagiographie bei Martin Mosebach und Eckhard Henscheid

Hauke Kuhlmann

1.

Im Dezember 2014 und Januar 2015 wurden in Libyen 21 Männer entführt, 20 stammten aus Oberägypten, einer von ihnen aus Ghana. Am 15.02.2015 wurde über das Internet ein Video verbreitet, auf dem zu sehen ist, wie die entführten Männer von Mitgliedern der Terrororganisation *Islamischer Staat* enthauptet werden. Die 21 Getöteten wurden kurze Zeit später (21.02.2015) vom Papst der koptisch-orthodoxen Kirche, Tawadros II., heiliggesprochen.¹ Über diese 21 neuen Heiligen im Speziellen und die koptische Kirche im Allgemeinen hat Martin Mosebach 2018 ein umfangreiches Buch publiziert, dem wiederum 2017 eine Reise nach Oberägypten vorausging: *Die 21. Eine Reise ins Land der koptischen Martyrer*. Mosebachs Buch soll hier mit Eckhard Henscheids ganz anders gelagerter, parodistischer Legendensammlung *Aus dem Leben der Heiligen. Neue Legenden* aus demselben Jahr ins Verhältnis gesetzt werden. Sie sollen als zwei Beispiele für die Rezeption christlicher Hagiographie in der Gegenwart schlaglichtartig untersucht werden.² Es soll um neue Heilige gehen, die unter Rückgriff auf alte Modelle dar-

1 Vgl. dazu als konzisen Überblick über die Ereignisse: *2015 kidnapping and beheading of Copts in Libya*, https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=2015_kidnapping_and_beheading_of_Copts_in_Libya&oldid=1007501053 (letzter Zugriff: 23.12.2021).

2 Andere Beispiele für eine solche Rezeption in der (erzählenden) Gegenwartsliteratur wären Marion Poschmanns *Hundenovelle* (2008), in der eine Legende über den Heiligen Dominikus im Kreuzungsfeld von Rhetorik bzw. Kunst, Melancholie und Astronomie neu und modifiziert erzählt wird (vgl. Kuhlmann, Hauke: »Traurige Hunde. Beobachtungen zum Melancholiediskurs der Gegenwart in Marion Poschmanns »Hundenovelle«, in: Jan Gerstner/Julian Osthuus (Hg.), *Erschöpfungsgeschichten. Kehrseiten und Kontrapunkte der Moderne*, Paderborn 2021, S. 229-245); Daniela Danz' Roman *Lange Fluchten* (2016), der die Geschichte eines Ichs (des Protagonisten Cons) am Nullpunkt aller handlungsleitenden Bezüge erzählt und insbesondere zum Ende hin die Legende vom Heiligen Eustachius als – freilich abgeändertes – narratives Modell nutzt; oder auch Michael Köhlmeiers Novelle *Der Mann, der Verlorenes*

gestellt werden (Mosebach), und um alte Heilige, deren Geschichten neu erzählt werden (Henscheid).

Die Arbeit mit und an alten Modellen impliziert immer auch das Erinnern dieses Alten. Jede Revision stellt Bezüge auf das zu Revidierende her, das in dieser Weise – und sei es auch lediglich virtuell – präsent bleibt. Dem Erinnern ist so nicht zu entkommen. Das ist vielleicht dem System christlicher hagiographischer Texte bzw. enger gefasst: dem Genre der christlichen Heiligenlegende ganz gemäß, das vor allem der Erinnerung an die in den Texten behandelten Gestalten dient:

»Hagiographie: Das meint alle Texte, die der Erinnerung an Heilige gewidmet sind. Dazu gehören Märtyrerakten und -passionen, Heiligenviten und -legenden, Wunderberichte, Berichte über Erhebung und Übertragung von Heiligengebeinen, aber auch Kalendare, Martyriologe.«³

Texte dieser Art sind insofern ein vergegenständlichtes oder vertextetes Andenken, als das Aufschreiben der Namen der Heiligen, ihrer Leben und überlieferten Taten praktischer Ausdruck des Andenkens ist. Im hagiographischen Text verschränken sich daher mehrere Praktiken: die des Schreibens, des Lesens bzw. Hörens im privaten oder öffentlich-liturgischen Kontext sowie die des Erinnerns. Memoria als Funktion dieser Texte bezieht sich aber auch auf das gesamte Textsystem, insofern sich hagiographische Texte bestimmten Systemregeln unterwerfen, Topoi ausbilden und wiederum nutzen sowie vorgängige Texte aufgreifen und ausschreiben.⁴ In dieser Weise hat man es mit architextuellen⁵ und im engeren Sinne intertextuellen Beziehungen zwischen Texten zu tun, die, wenn sie dieselben Heiligen behandeln, nicht nur diese, sondern auch die anderen Texte erinnern oder zumindest als

wiederfindet (2017), die in postmoderner Manier eine subversive Umschrift vom Leben des Heiligen Antonius von Padua darstellt.

- 3 Von der Nahmer, Dieter: Die lateinische Heiligenvita. Eine Einführung in die lateinische Hagiographie (= Das lateinische Mittelalter. Einführungen in Gegenstand und Ergebnisse seiner Teilgebiete und Nachbarwissenschaften), Darmstadt 1994, S. 3. Das ist freilich nur eine Funktion der Hagiographie. Zu kirchenpolitischen Zwecken vgl. Köpf, Ulrich/Plank, Peter/Dan, Joseph: »Hagiographie«, in: Hans Dieter Betz et al. (Hg.), Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft, Bd. 3., 4., völlig neu bearbeitete Aufl. Tübingen 2000, Sp. 1377-1381, hier Sp. 1377.
- 4 Vgl. dazu nur Wischmeyer, Wolfgang: »Märtyrerakten«, in: Hans Dieter Betz et al. (Hg.), Religion in Geschichte und Gegenwart, Bd. 5., 4., völlig neu bearbeitete Aufl. Tübingen 2002, Sp. 873-875, hier Sp. 874, sowie Heß, Cordelia: Heilige machen im spätmittelalterlichen Ostseeraum. Die Kanonisationsprozesse von Birgitta von Schweden, Nikolaus von Linköping und Dorothea von Montau (= Europa im Mittelalter, Bd. 11), Berlin 2008, S. 51-68.
- 5 Vgl. Genette, Gérard: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Aus dem Französischen von Wolfram Bayer und Dieter Hornig (= Edition Suhrkamp, Bd. 1683), Frankfurt a.M. 1993, S. 9, 13f.

implizite Voraussetzung erhalten. Ein Beispiel für eine solche intertextuelle Grundierung und Anlage wäre eine der bekanntesten Sammlungen von Heiligenlegenden des Mittelalters, die *Legenda Aurea*:

»Mit einigen zehntausend Zitaten stellt die [*Legenda Aurea*] [...] einen der zitatreichsten Texte des Mittelalters dar. Über 1200 Jahre Kirchengeschichte bilden das historische und theologische Substrat. Das Spektrum der Autoren reicht vom AT bis in die 50er Jahre des 13. Jhs. Alle wichtigen Kirchenväter sind herangezogen [...]. Dutzende von Viten und Passionen, Bibelkommentaren, Chroniken, liturgischen Handbüchern, apokryphen Texten, Fälschungen, Pseudoepigraphen, Schwindelautoren [...] und Schwindelzitate«⁶

wurden verwendet.

Die in diesem Aufsatz im Zentrum stehenden Texte von Mosebach und Henscheid weisen eine Modellabhängigkeit auf, die in je unterschiedlichem Maße intertextuell vermittelt ist. In Anlehnung an Renate Lachmanns kultursemiotisch und memoriageschichtlich fundiertes Intertextualitätskonzept lässt sich für Mosebachs *Die 21* – mit Blick auf die Textabsicht – von Lachmanns Modell der »Partizipation« ausgehen: »Partizipation schließt im Wiederholen und Erinnern der vergangenen Texte ein Konzept ihrer Nachahmung ein«,⁷ was sich bei Mosebach als der Versuch realisiert, tradierte Modelle und Überlieferungen (Schreibweisen, Narrative, Topoi, Konzepte) aufzurufen, um mit ihrer Hilfe die Gegenwart, d.h. die nur wenige Jahre zurückliegenden Morde deuten zu können. Für Hensheids Buch *Aus dem Leben der Heiligen* ist hingegen vom Modell der »Transformation«⁸ auszugehen. Transformation läuft auf ein (subversives) »Umschreiben«⁹ und ein Zusammenfügen verschiedener Texte hinaus: Transformation wird von Lachmann verstanden als

»eine über Distanz, Souveränität und zugleich usurpierende Gesten sich vollziehende Aneignung des fremden Textes, die diesen verbirgt, verschleiert, mit ihm spielt, durch komplizierte Verfahren unkenntlich macht, respektlos umpolt, viele Texte mischt, eine Tendenz zu Esoterik, Kryptik, Ludismus und Synkretismus zeigt.«

6 Häuptli, Bruno W.: »Einleitung«, in: Jacobus de Voragine: *Legenda Aurea*. Goldene Legende. Jacopo da Varazze: *Legendae Sanctorum*. Legenden der Heiligen. Einleitung, Edition, Übersetzung und Kommentar von dems., Bd. 1, Freiburg i.Br. 2014, S. 13-66, hier S. 53.

7 Lachmann, Renate: *Gedächtnis und Literatur*. Intertextualität in der russischen Moderne, Frankfurt a.M. 1990, S. 39.

8 Ebd.

9 Ebd., S. 38 (das folgende Blockzitat findet sich auf S. 39).

Für den ersten Text in Henseids Sammlung, *Cyprian (Kirchenlehrer)*, der hier im Zentrum stehen soll, sind insbesondere die Aspekte der souveränen Aneignung, des Spiels, der Mischung und des Synkretismus von Bedeutung. Wo in Mosebachs Text – letztlich mit bedingtem Erfolg – versucht wird, mithilfe überlieferter Modelle und Vorbilder ein terroristisches und religionspolitisch motiviertes Geschehen heilsgeschichtlich abzufedern und so auch indirekt die herangezogenen Modelle zu bestätigen, werden sie bei Henseid im intertextuellen Spiel parodiert und gegen sich selbst gerichtet.

2.

Hagiographische Texte konstruieren mitunter überhaupt erst ihren Gegenstand und überschreiten so die Grenze zwischen Faktuellem und Funktionalem.¹⁰ Dass nicht alles, was im hagiographischen Kontext Personen zugeschrieben wird, plausibel und glaubwürdig ist, wurde seit dem frühen Christentum kritisch diskutiert. Das bedeutet freilich nicht, dass die Berichte über Heilige grundsätzlich und in jeder Hinsicht erfunden wären. Hagiographische Texte offerieren vielmehr ein doppeldeutiges Geschehen, das sich vor dem Hintergrund von historischem und religiösem Wissen vollzieht. Sie enthalten – wie erkennbar auch immer – ein historisches Substrat, das von der Nennung und dem Bericht über historisch gesicherte Personen wie z.B. Kirchenlehrer, Ereignisse und Praktiken bis zu impliziten Auskünften über historische Auffassungsweisen und Perspektiven auf die Welt reichen kann.¹¹ Zugleich vollzieht sich das Berichtete im Rahmen heilsgeschichtlicher Prämissen und gibt Zeugnis von der unterstellten allgegenwärtigen Macht Gottes, die sich in den erzählten Wundern und im Martyriumsgeschehen niederschlägt. Diese Differenz kann topographisch und ontologisch als die zwischen schlechter diesseitiger Welt und Heil versprechendem Jenseits verstanden werden, wobei diese Spannungspole im Heiligen zusammenfallen, der zwischen beiden Bereichen vermittelt¹² und so insbesondere im Wunder Ausdruck für die Wirksamkeit des Göttlichen im Irdischen ist. Diese Spannung vertieft sich allerdings mitunter so weit, dass sich die religiöse Perspektivierung merklich von den berichteten Ereignissen unterscheidet.¹³ Das Berichtete erscheint so nicht mehr bruchlos als Ausdruck und

10 Vgl. Graus, František: »Mittelalterliche Heiligenverehrung als sozialgeschichtliches Phänomen«, in: Peter Dinzelbacher/Dieter R. Bauer (Hg.), *Heiligenverehrung in Geschichte und Gegenwart*, Ostfildern 1990, S. 86-102, hier S. 89-92; W. Wischmeyer: »Martyrerakten«, Sp. 875f., hier Sp. 875; C. Heß: *Heilige machen*, S. 25.

11 Vgl. dazu D. von der Nahmer: *Die lateinische Heiligenvita*, bes. S. 80-123.

12 Vgl. F. Graus: »Mittelalterliche Heiligenverehrung«, S. 86: »Der Heilige ist der große Mittler zu Gott.«

13 Vgl. D. von der Nahmer: *Die lateinische Heiligenvita*, S. 85f.

Wiederholung göttlichen Geschehens, sondern widersteht einer solchen Zuschreibung und gewinnt der Tendenz nach an Unabhängigkeit von genrespezifischen Anforderungen. Aus einer solchen (vielleicht modernen) Perspektive erinnern derartige Texte dann nicht alleine an womöglich Historisches, sondern an vergangene epistemische Bruchlinien, die von den Problemen Zeugnis geben, Vergangenem und Erfahrenem Sinn zu verleihen.

In Mosebachs *Die 21* stehen solche Bruchlinien nicht im Zentrum. Der Text versucht sich in einer idealisierten Darstellung der Ermordeten als einer Gruppe von Männern, die in einem ländlich-bäuerlichen Umfeld vollständig in der Kultur der koptischen Kirche aufgegangen seien. Das Martyrium wird hier grundsätzlich als unwiderruflich gültiges Bekenntnis zum eigenen Glauben verstanden, das das verfehlte Leben in ein gutes zu verwandeln vermöge (vgl. S. 43f.) – ein Gedanke, der sich so auch in der hagiographischen Tradition wiederfinden lässt.¹⁴

Andere Übereinstimmungen mit oder Anleihen bei der christlichen Hagiographie in Mosebachs Text dienen dazu, die von der koptischen Kirche bereits heiliggesprochenen Männer erneut einer hagiographisch verbürgten Modellierung zu unterziehen. Das betrifft bereits die dem ersten Kapitel vorangestellte »Tafel der einundzwanzig koptischen Martyrer vom 15. Februar 2015«,¹⁵ die in ihrer Aneinanderreihung weniger basaler Daten (Name, Geburtstag und Geburtsort bzw. -land) an ähnliche Listen in frühen Martyrologien erinnert:¹⁶

»Tafel der einundzwanzig koptischen Martyrer vom 15. Februar 2015
Tawadros Youssef Tawadros, geb. am 16. September 1968 in El-Or, Samalout
Magued Seliman Shehata, geb. am 24. August 1973 in El-Or, Samalout
 [...]

Malak (der Ältere) Farag Ibrahim, geb. am 1. Januar 1984 in al-Subi, Samalout
 [...]

Malak (der Jüngere) Ibrahim Seniut, geb. am 9. September 1986 in El-Or, Samalout
 [...]« (S. 6, Herv. i.O.)

Ausdrücklich spricht Mosebach in seinem Bericht von den »Einundzwanzig« (S. 15 u.ö.) und schließt sich so und auch durch Namenszusätze wie »(der Ältere)« und »(der Jüngere)« dem im hagiographischen Kontext gebräuchlichen Sprachgebrauch an. Die Strategie, Märtyrer »als Gruppe« (S. 14) aufzufassen, und indirekt auch die

14 »Die Heiligkeit, die seinem Leben fehlte, brachte ein edler Tod nach; und wenn er im Lebenswandel nicht so vollkommen war, so wurde er durch sein Martyrium doch heilig« – so Caesarius von Heisterbach in der *Vita, passio et miracula beati Engelberti Coloniensis archiepiscopi*, zit. nach D. von der Nahmer: Die lateinische Heiligenvita, S. 85.

15 Mosebach, Martin: *Die 21. Eine Reise ins Land der koptischen Martyrer*, Reinbek bei Hamburg 2018, S. 6.

16 Vgl. B.W. Häuptli: »Einleitung«, S. 38.

Verwendung des Kollektivnamens verfolgt Mosebach bis ins frühe Christentum zurück (vgl. S. 14), was sich als indirekter Versuch einer Legitimation dieser Auffassungsweise und Namensgebung ausnimmt. Auch die von Mosebach beschriebene Gelassenheit, Ruhe und Standhaftigkeit, die er an den 21 Männern erkennt (vgl. S. 13, 25), sowie der Hinweis auf ein Gebet eines der Opfer kurz vor der Ermordung (vgl. S. 35) sind mit Blick auf die hagiographische Tradition durchaus als erzählerische Topoi einzuschätzen. Sie können aber, zumindest was das gesprochene Gebet eines der Opfer angeht, an der dargestellten Wirklichkeit auch wieder ihre Bestätigung finden. Weitere Topoi betreffen das »Motiv der Aufgespartheit, das in so vielen Martyrerleben der Vergangenheit zu finden ist« (S. 104), sowie Lichterscheinungen und Heilungswunder, die sich nach den Morden ereignet haben sollen (vgl. S. 106-108). Schließlich wird im Rahmen eines von Mosebach imaginierten Gespräches auf den im Prozess der Heiligsprechung beteiligten *promotor fidei*, den sprichwörtlich gewordenen *advocatus Diaboli*, angespielt. Hier ist es der »Bezweifler« (S. 44), der sich u.a. skeptisch über den Märtyrerkult und die 21 Ermordeten äußert. Neben dem (wie man unterstellen darf) Vorhaben, die 21 Märtyrer dem deutschen Lesepublikum bekannter zu machen, sowie einem allgemein »ethnographischen« Interesse an der koptischen Kirche widmet sich Mosebachs Text einer Heiligung der Opfer auch und gerade mithilfe all dieser Verweise auf tradierte Modelle der Heiligendarstellung. Zusammen mit der weitgehend unkommentierten Wiedergabe von Wunderberichten werden die 21 Opfer nachgerade auratisiert.¹⁷

Eingerückt wird die Darstellung der ermordeten Männer in eine heilsgeschichtliche Perspektive. Die erfahrene Welt wird als eine von göttlicher Macht beeinflusste verstanden. Auch hier gelten die Heiligen als »Vermittler göttlicher Gnaden« (S. 108), und auch hier ist grundsätzlich in der weltlichen »Niederlage die göttliche Gegenwart« (S. 221) erkennbar. Das Märtyrergeschehen beweise, dass »das Leben auf Erden nur wie durch ein Eihäutchen von der himmlischen Sphäre geschieden« sei; »[i]mmerfort durfte man gewärtig sein, daß dieses Eihäutchen einriß und ein goldener Lichtstrahl in den Alltag fiel.« (S. 98f.) Einschätzungen dieser Art entstammen der Sicht der Verwandten der Ermordeten oder grundsätzlich, wie es im Text heißt, der »koptische[n] Sicht« (S. 220) auf die Dinge. An solchen Stellen verschmilzt die Sicht des Berichtenden mit der seines Beschreibungsgegenstandes, die in weiten Teilen des Buches auch mithilfe eines verallgemeinernden Duktus als eine homogene Perspektive inszeniert wird: »Wo ein Priester sich sehen läßt, kann er sich der Zeichen der Ehrfurcht, die ihm von

17 In Mosebachs Bericht finden sich allerdings durchaus Ansätze einer kritischen Reflexion des Märtyrertums (vgl. S. 251), nur wird eine solche eben nicht entschieden entfaltet bzw. bleibt in tendenziösen (konsumkritischen) Prämissen befangen: »Wäre ganz Ägypten schon eine Shopping-Mall gewesen – die Mörder hätten nicht Mörder werden müssen und die Martyrer nicht Martyrer.« (S. 251)

allen Seiten entgegengebracht werden, kaum erwehren. Seine enge Verbindung zu den Mysterien des Altars ist in den Köpfen aller stets präsent. Man eilt herbei [...]« (S. 193).¹⁸ Erzeugt wird so der Effekt einer Innenperspektive, eines Beschreibens von innen heraus, das auch und aufgrund von fehlender Widerrede Authentizität und Glaubwürdigkeit für sich zu beanspruchen sucht.

Die Verschränkung von weltlicher und himmlischer Sphäre, die im Falle der Märtyrer gegeben ist, kennzeichnet auch die koptische Bildkunst, die die 21 Heiligen zum Gegenstand hat. Es geht hier um bildliche Darstellungen, die Mosebach zufolge »eine übernatürliche Gegenwart repräsentieren« (S. 126) sollen. Die Ikonen der koptischen Kirche sind dabei durch eine dezidierte Entindividualisierung der gezeigten Personen, eine Entsubjektivierung des Stils sowie durch die Verwendung eines überlieferten Bildtypus charakterisiert (vgl. S. 70, 126). Hiervon unterscheiden sich andere »inoffizielle« (vgl. S. 71), ebenfalls verbreitete bildliche Darstellungen der Ermordeten, die neben ihrer religiösen Funktion auch dem Erinnern des Individuums dienen: Diese Bilder »vereinigen Authentizität mit Überhöhung, Erinnerungphoto mit Heiligenbild.« (S. 72) Gleichwohl ähneln sie den eigentlichen Ikonen dadurch, dass sie mithilfe digitaler Mittel stilisiert werden (»einen Eindruck von Reinheit und Verklärung zu erzeugen« [S. 72]) und dass tradierte ikonographische Bildelemente (Jesusmotive) verwendet werden.

Mosebachs Text *Die 21* bedient sich in Analogie dazu tradierter Vorbilder und konzentriert sich auf hagiographisch Relevantes, blendet also wie die »offiziellen« Ikonen die Individualität der ermordeten Männer weitestgehend und bis auf wenige Reste (vgl. S. 152) aus. Dagegen wird Allgemeines wie die heilsgeschichtliche Dimension oder kultur- und kirchengeschichtliche Hintergründe der Märtyrer ins Zentrum gerückt. Im Zusammenspiel mit oft ikonenhaften Bildern der Heiligen, von denen je eines jedem der 21 Kapitel vorangestellt ist, verfolgt der Text so ein Gegenprogramm zum Tötungsvideo des IS, mit dem die Täter, Mosebach zufolge, das Ziel erreicht haben, »eine Feindschaft Bild werden zu lassen« (S. 39).¹⁹ *Die 21* sind der Versuch einer Text-Bild-Komposition, die sich überlieferter textlicher wie pikturaler Formen und Topoi der Hagiographie bedient, um die Ermordeten als über den Tod hinaus siegreiche Heilige darzustellen. Dem bildgewordenen Grauen des Tötungsvideos soll das Text-Bild der Märtyrer entgegenstehen, dies umso

18 Vor dem Hintergrund einer solchen Homogenitätsrhetorik tritt dann eine Stelle wie die folgende nur umso mehr hervor: »Von dieser Auffassung sind die Kopten in ihrer Mehrheit weit entfernt.« (S. 123) Aber auch hier geht es eben nur um die »Mehrheit«.

19 Die Persistenz des Videos im »kollektiven Bilderschatz« erklärt Mosebach mit dessen »ästhetische[r] Form« (ebd., S. 39). Ebenfalls als eine Art Konterpart hierzu sind die Formungsstrategien zu verstehen, denen *Die 21* ganz global unterstellt sind: Dazu zählen v.a. die gleichmäßige Kombination von Text und Bild sowie die Aufteilung des Textes in 21 Kapitel, deren Anzahl offenkundig der Anzahl der ermordeten Männer entsprechen soll.

mehr, als die Gewalt der Täter mit dem Gewaltverzicht und dem Opferwillen der 21 Heiligen und der Kopten insgesamt kontrastiert wird (vgl. S. 111, 266).²⁰

Die 21 sind damit im Ganzen sicherlich ein Beispiel für jene »christliche Kunst«, durch die die »trockenen Zusammenfassungen des Martyrologium Romanum [...] zu erlebbarer Gegenwärtigkeit ausgestaltet worden« (S. 15) seien. »[E]rlebbarer[] Gegenwärtigkeit« bezieht sich im Falle der 21 Heiligen freilich nicht so sehr auf die narrative Vermittlung von Persönlichem und Individuellem, sondern vor allem auf die Rekonstruktion allgemeiner Züge ihres »Leben[s]«, ihrer »Herkunft« und der »Umstände[] ihres Aufwachsens« (S. 15), was auch zentrale religiöse Aspekte miteinschließt. Und die Darstellung von solch Allgemeinem verläuft auch nicht ohne Setzungen, Spekulationen (»In derlei Theologemen haben die Einundzwanzig freilich nie gedacht; gut möglich, daß sie sich Atheismus gar nicht vorstellen konnten.« [S. 162]) und Imaginationsakte seitens des Autors, die in der Re-Konstruktion des Geschehens und der Hintergründe eine gewichtige Rolle spielen. Mosebach imaginiert Gespräche und Monologe (»Wir wandten uns anderem zu, aber ich dach-

20 Auch wenn sich Mosebach in *Die 21* nicht offen islamophob gibt, sind doch mindestens islamскеptische Tendenzen vorhanden. Dazu gehört der herausgestellte und als Kontrast fungierende Gewaltverzicht der Kopten und dazu gehört auch, dass sie von Mosebach als widerständige Gruppe aufgefasst werden, die sich gegen die Durchsetzung einer islamisch geprägten Gesellschaft in Ägypten hält: Nur »in Ägypten scheint sich die herrschende Tendenz der Weltstunde, die religiöse Homogenisierung im muslimischen Raum, nicht durchzusetzen.« (ebd., S. 266) Die Argumentationsstruktur des Textes zeichnet sich ohnehin durch eine Entgegensetzung von Christentum (hier: dem koptischen) und Islam aus, die im Text an nur wenigen Stellen relativiert wird (vgl. S. 147f., 255). Rückgebunden wird das Ganze – auf der Innenklappe des Buchumschlags – an die Vorstellung vom »Kampf der Kulturen«: »In den Zeiten des Kampfes der Kulturen sind die Kopten als Minderheit im muslimischen Ägypten zu einem politischen Faktor geworden – und zu einer Art religiösen Gegengesellschaft.« Aber nicht nur vom Islam werden die Kopten abgehoben, sondern auch von westlich-europäischen Modernitäts- und damit Diskontinuitätserfahrungen: »Die Epochenbrüche, für uns so dramatisch präsent, nahmen sie gar nicht wahr.« (S. 222) Der »seit alters unveränderte[] Ritus der koptischen Kirche« (S. 170) steht dann pars pro toto für dieses Kontinuitätsbewusstsein und wird wiederum kritisch als Gegenposition zur katholischen Liturgiereform in Stellung gebracht, die im Rahmen des Zweiten Vatikanischen Konzils (1962-1965) durchgeführt wurde (vgl. S. 176 u.ö.). Mosebach hat sich in der Textsammlung *Häresie der Formlosigkeit. Die römische Liturgie und ihr Feind* (erstmalig 2002, dann erweitert 2007) kritisch mit der Liturgiereform auseinandergesetzt (vgl. dazu Stockinger, Claudia: »Es liegt viel Romantik in der Luft«. Der »Feuilletonkatholizismus« und die Ästhetisierung der Religion nach 2000«, in: Albert Meier/Alessandro Costazza/C  rard Laudin (Hg.), *Kunstreligion. Ein ästhetisches Konzept der Moderne in seiner historischen Entfaltung*, Bd. 3, Berlin/Boston 2014, S. 11-42, und Kuhlmann, Hauke: »Der Gegenwart eine Absage erteilen. Formen der Absage im literarischen und nicht-literarischen konservativen Diskurs«, in: David-Christopher Assmann/Kevin Kempke/Nicola Menzel (Hg.), *Leider nein! Die Absage als kulturelle Praktik*, Bielefeld 2020, S. 103-123). Die Darstellung der koptischen Kirche dient so auch als Gegenbild zur eigenen Zeit und der Selbstvergewisserung des Autors.

te später darüber nach, wie das Gespräch sich hätte entwickeln können, wenn ich nicht ausgewichen wäre.« [S. 44]; »Worte wie diese liegen, wenn auch unausgesprochen, in der Luft: ›Ihr, die ihr diesen Film bis zu Ende ansehen solltet [...]« [S. 33]), stellt sich innere Vorgänge der Beteiligten vor und skizziert in der zweiten Hälfte des Buches eine kontrafaktische Kirchengeschichtsfantasie (»Aber man stelle sich das Unmögliche einmal vor: Die islamische Eroberung hätte nicht stattgefunden [...]« [S. 238]). Das dient mitunter der Durchsetzung des eigenen hagiographischen Vorhabens. So weist Mosebach die (teilweise im Rahmen eines erfundenen Gespräches vorgebrachten) Einwände zurück, den 21 Männern seien vor ihrer Hinrichtung Drogen verabreicht worden, oder ihr standhaftes Verhalten könne ganz andere Gründe als religiöse Stärke gehabt haben (vgl. S. 36, 45f.). Drogeninduzierte Passivität, »Starrsinn«, »Trotz oder eine ungesunde Freude am Leiden« (S. 45) vertragen sich nicht mit der Annahme einer glaubenssicheren Gefasstheit und so auch nicht mit dem entsprechenden und bewährten Darstellungstopos. Solche Unsicherheiten treten – aufs Ganze des Textes gesehen – zunehmend hinter dessen hagiographischer Perspektive zurück.²¹

Solche Entscheidungen rücken das Problematische des ganzen Unternehmens in den Blick. Über neue Heilige zu schreiben, ist durchaus heikel, weil man sich auch hier nicht sicher sein kann, ob sich denn auch wirklich alles so verhalten hat, wie es sich hätte verhalten müssen, damit das hagiographische Modell angewendet werden kann. Der auf Idealisierung und Homogenität zielende Anspruch der Darstellung bricht sich so an der Komplexität des eigenen Gegenstandes. An dem Umgang des Textes mit Matthew Ayarigas, dem einzigen nicht aus Ägypten stammenden Opfer, zeichnen sich solche Spannungen im Textsystem besonders deutlich ab. Matthew gehörte Mosebach zufolge nicht der koptischen Kirche an (vgl. S. 14), für den Argumentationsgang des Textes ist alleine relevant, dass er sich zum Christentum bekannt hat. Um der von der koptischen Kirche vollzogenen Heiligsprechung des nicht koptischen, allerdings ja in gleicher Situation ermordeten Matthew Evidenz zu verschaffen, bedient sich Mosebach mehrerer Strategien. Er bemüht die Namensähnlichkeit mit dem Apostel Matthäus, der in Äthiopien als Märtyrer gestorben und von dem die Äthiopisch-Orthodoxe Kirche ausgegangen sei, die laut Mosebach wiederum die »Schwesterkirche der koptischen Kirche« (S. 132) sei. Das ergibt einen recht forcierten Brückenschlag, der ergänzt wird von exotistischen Fantasien über eine archaische Zeit, als deren Projektionsfläche

21 Auch ein Einwand gegen die Behauptung, für die »Standhaftigkeit« (S. 151) der 21 Opfer gebe es einen Zeugen, wird kurz erwähnt, tritt dann aber aus dem Fokus. Orientiert an den Kopten, die »in ihren Gedanken und Vorstellungen so ausschließlich auf die übernatürliche Ordnung ausgerichtet« waren, verbot sich für Mosebach »ein Stochern in faktischen Details [...]«, als ich sie kennenlernte« (S. 152). Auch der später entstandene Bericht *Die 21* scheint noch dieser Maxime zu folgen.

Matthew als vermeintlich Angehöriger dieser Zeit fungiert: Diese Zeit habe sich durch Identitätssicherheit und ein intaktes Entsprechungsverhältnis von Sprache und Welt ausgezeichnet. Diese Vorstellung dient dann wiederum als Legitimation dafür, Matthew eine märtyrerhafte Gesinnung zuzusprechen. So kann der von ihm überlieferte Satz »Ich bin Christ« als emphatisches Bekenntnis und als Einwilligung »in alle Konsequenzen« (S. 134) glaubhaft gemacht werden. Hierdurch ist Matthew in religiöser Hinsicht von gleichem Wert wie die Kopten, die, wie Mosebach den Metropoliten von Samalout in Oberägypten zitiert, zu solchen Konsequenzen grundsätzlich bereit seien (vgl. S. 59).

Schließlich wird die Aufnahme Matthews in die Gruppe der koptischen Märtyrer durch einen Rekurs auf die Geschichte der Märtyrer Felix und Adauctus zu plausibilisieren versucht. Mosebach erzählt deren Geschichte wie folgt:

»Felix war wohl ein römischer Bürger, der im Jahre 303 während der diokletianischen Christenverfolgung zum Tode verurteilt wurde. Auf seinem Weg zur Hinrichtung sah ihn ein Unbekannter, den der Anblick des Gefesselten dazu brachte, sich gleichfalls zum Christentum zu bekennen. Er wurde daraufhin zusammen mit Felix hingerichtet und wird, da sein Name unbekannt blieb, als der heilige Adauctus, der Hinzugefügte, verehrt.

Die koptischen Märtyrer vom libyschen Strand hatten auch einen Adauctus unter sich.« (S. 131)

Die Geschichte vom heiligen Adauctus soll das »Hinzufügen« Matthews zu den koptischen Märtyrern legitimieren, indem sie ein Beispiel für die Aufnahme eines Fremden und Unbekannten in den Kreis der Heiligen ist. Das Vorbild ist insbesondere in der Hinsicht passend gewählt, dass sich der Text lediglich auf den oberägyptischen Raum und die dort ansässigen Kopten konzentriert und so keine weiteren Informationen über Matthew mitteilt. Er bleibt im Text bis zum Schluss der hinzugefügte Fremde, dessen Bekenntnis zum Christentum alleine offenkundig nicht ausreicht, um ihn für den Text kommensurabel zu machen. Hierzu bedarf es der Auflösung des Unbekannten durch das Aufrufen von Bekanntem (der tradierten Legende von Felix und Adauctus) sowie der Vereinnahmung des Fremden dadurch, dass er zur Projektionsfläche eigener Kulturkonzepte wird. Diese Vereinnahmung führt auf sachlicher und sprachlicher Ebene zu Schief lagen wie im Kapitelnamen *Matthew, der Kopte* (S. 131). Und noch in der Danksagung, in der »den Eltern und Verwandten der Einundzwanzig für die herzliche Aufnahme in El-Or« (S. 269), dem Ort, in dem Mosebach zufolge 16 der Opfer gewohnt haben (vgl. S. 99), gedankt wird, wird die Diskrepanz zwischen sprachlicher Kollektivformel und bezeichnetem Gegenstand erkennbar: Matthew stammt eben nicht aus Ägypten, sondern aus Ghana.

3.

Eckhard Henscheids Textsammlung *Aus dem Leben der Heiligen. Neue Legenden* umfasst 51 kurze narrative Texte, die in den meisten Fällen das überlieferte Leben von Heiligen neu erzählen. Erzählt Mosebach von neuen Heiligen im Rückgriff auf alte Muster und Gehalte, so schreibt Henscheid auf neue Weise über alte Heilige. Die jeweilige Erzählinstanz der einzelnen Texte wird dabei zumeist als glaubenstreu, naiv und feindselig gegenüber nicht-katholischen Strömungen inszeniert. Die Texte im Ganzen sind als Erbauungs- und Unterweisungsliteratur gestaltet, die in mehreren Fällen mit einer ausdrücklichen Lehre operieren (»Merke«),²² wobei diese nicht immer aus den vorangehenden Ausführungen folgt. Das zeugt von einem unernsten Anspruch dieser Texte, der sich auch und besonders in der Verwendung von Ironie, Komik, Albernheiten, Anachronismen und sachlichen Fehlern zeigt.

Es geht in diesen Texten dann auch weniger um ein konservierendes Erinnern der Heiligen als um einen spielerischen Umgang mit den Texten, die deren Leben überliefern und festlegen. Es geht darum, Heiligenlegenden um- und neu zu schreiben und die Texte, die von ihnen berichten, neu zu kombinieren. In dieser – mit Lachmann – »transformativen« Schreibweise werden Textmontage und Intertextualität so zur ausgefeilten Methode und das von Beginn an. Bereits im Impressum des Buches wird signalisiert, dass man es hier mit Text/Text-Beziehungen zu tun hat und mit Textübernahmen rechnen muss:

»Anregungen, z.T. bis in den Wortlaut hinein, zu diesem Konvolut lieferten vor allem vier ältere und neue Bücher:

1. Das Leben der Heiligen Cottes, Einsiedeln 1880;
2. Régine Pernoud, Die Heiligen im Mittelalter, Bergisch Gladbach 2004;
3. Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten, Stuttgart 1968ff.;
4. Jacobus de Voragine, *Legenda Aurea*, 1292/Zürich 1994 (verschiedene Ausgaben)« (S. 4).

Dieser Vermerk dient hier auch der Beachtung von Urheber- und Verlagsansprüchen, wobei die Angabe »(verschiedene Ausgaben)« sicherlich nicht einem genauen Ursprungsnachweis entspricht, sondern einem solchen eher ausweicht. Die hier genannten Bücher stehen zum Teil selbst untereinander in Verbindung oder in einem direkten Abhängigkeitsverhältnis. So stützt sich Reclams *Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten* u.a. auf die *Legenda Aurea*,²³ in der, wie bereits angedeutet, selbst Kompilationen, Viten, Passionen und andere Textsorten kompiliert, aufgelöst und in anderer Reihenfolge wieder zusammengesetzt worden sind.

22 Henscheid, Eckhard: *Aus dem Leben der Heiligen. Neue Legenden*, Amberg 2018, S. 75.

23 Vgl. Keller, Hiltgart L.: *Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten. Legende und Darstellung in der bildenden Kunst*, Stuttgart 2013, S. 8.

Ein radikales Beispiel dafür, wie bei Henscheid unterschiedliche Texte zusammengefügt werden, ist der erste Text der Sammlung, *Cyprian (Kirchenlehrer)*. Der hier adressierte Cyprian von Karthago lebte im dritten Jahrhundert n. Chr., war Bischof von Karthago und erlitt dort das Martyrium. Henscheids kurzer Text kombiniert Stellen aus dem *Leben der Heiligen Gottes* von Otto Bitschnau und dem *Lexikon der Heiligen und biblischen Gestalten* von Hiltgart L. Keller.²⁴ Es handelt sich hierbei um direkte Übernahmen oder um Umformulierungen, bei denen die Prätexte allerdings noch deutlich erkennbar sind. Hinzu kommt ein zusammenhängender Abschnitt in der zweiten Hälfte des Textes, der sich in seinem prätentios-ironischen Stil und seinem lehrhaften Ton deutlich von den übrigen Passagen unterscheidet, der allerdings ebenso deutlich Ähnlichkeiten zum Stilgebrauch in Henscheids »gotteskundliche[m] Roman« *Aus der Kümmerniß* (2012 [Untertitel]) aufweist.

Dass sich die einzelnen Textteile mitunter im Satz abwechseln, zeigt sich in der ersten Hälfte des Textes, die hier zur Veranschaulichung fast vollständig zitiert werden soll:

»Cyprian (Kirchenlehrer)

Cyprian wurde um das Jahr 200 zu Carthago, der damaligen Hauptstadt Nord-Afrikas, geboren, er war seinerzeit der hoffnungsvolle Sohn einer reichen Senatorsfamilie, mit einigem Glanz studiert er auf den gelehrten Schulen, wird 248 Priester und Nachfolger des von allen wohlgelittenen Bischofs Cäcilianus, der Cyprian schon anno 246 zum wahren Christentum bekehrt hat. In den laufenden Papststreitigkeiten tritt dieser auf die Seite des Papstes Cornelius. Durch die gottlose Christenverfolgung des Valerian (253-260) wird er, Cyprian, 257 nach Curubis verbannt, zurückgeholt und sodann endlich in Karthago (auch: Carthago) enthauptet. Auf dem Richtplatz aber gibt er dem Henker 5 Goldstücke, da dieser, so Cyprian, ihm ja das Himmelstor öffne.

Andere Quellen sprechen auch von 25 Goldstücken für den Scharfrichter (Das Leben der Heiligen Gottes, Benzinger & Co, Einsiedeln).

Jedenfalls verband sich jener Cyprian dann auch noch selber die Augen, neigte das Haupt, der Todesstreich fiel, und das Haupt des ersten afrikanischen Bischofs lag auf der Erde.« (S. 7, Herv. HK).

Typographisch ausgezeichneter (d.h. kursiv gesetzter) Text hat seinen Ursprung im *Leben der Heiligen Gottes*, nicht ausgezeichneter Text dagegen im *Lexikon der Heiligen und biblischen Gestalten*. So entspricht beispielsweise bei Henscheid dem Satz »Auf dem Richtplatz aber gibt er dem Henker 5 Goldstücke, da dieser, so Cyprian,

24 Die entsprechenden Passagen finden sich in Bitschnau, Otto: *Das Leben der Heiligen Gottes* nach den besten Quellen bearbeitet. Mit einem Vorwort von Franz Joseph Rudigier. 6. Aufl., Einsiedeln u.a. [o.J.], S. 117 und 1120, sowie in H. Keller: *Reclams Lexikon der Heiligen*, bes. S. 167.

ihm ja das Himmelstor öffne« folgende Formulierung aus Kellers *Lexikon*: »Auf dem Richtplatz gibt er dem Henker 5 Goldstücke – da dieser ihm das Himmelstor öffne – [...]«; »der Todesstreich fiel, und das Haupt des ersten afrikanischen Bischofs lag auf der Erde« wiederum entspricht einer Stelle aus dem *Leben der Heiligen Gottes*, an der es heißt: »Der Todesstreich fiel, das Haupt des ersten afrikanischen Bischofes, der als Martyrer starb, lag auf der Erde«. ²⁵

Die Nahtstellen der zusammengeführten Texte werden nicht überspielt, sondern durch die unterschiedliche Schreibung von Namen (»Carthago« – »Karthago«, »Cyprian« [S. 7] – »Cyprianus« [S. 8])²⁶ und dadurch sichtbar gemacht, dass das Erzählen in der zweiten Hälfte des Textes nach der Schilderung von Cyprians Tod und der Angabe seines Gedenktages neu einsetzt. Über sein Leben wird so ein weiteres Mal berichtet, was dann allerdings nicht zu einer größeren Genauigkeit, sondern vielmehr zur Verunklärung führt: Stirbt Cyprian in der ersten Texthälfte noch in Karthago, so heißt es in der zweiten, »ein herrlicher Tod« habe ihn »zu Rom oder anderswo« ereilt (S. 8). Die über Cyprians Tod gegebenen Informationen werden dann auch nicht im Weiteren miteinander vermittelt. Bei diesem ersten Text in Henscheids Sammlung ist (aufs Ganze gesehen) allerdings ohnehin nicht von einer strengen narrativen Kohärenz auszugehen, die ein Effekt einer solchen Vermittlung wäre. Es handelt sich eher um zwei Erzählungen desselben Gegenstandes, wobei die zweite in ihrer ironischen Färbung (»Der heilige, ja hochheilige Cyprian« [S. 7], »Da ließ er nichts anbrennen.« [S. 8]) als relativierender Kontrapunkt zur ersten erscheint.

Dass in *Cyprian (Kirchenlehrer)* verschiedene Texte miteinander verschränkt werden, ist, vom titelgebenden Namen her betrachtet, durchaus stimmig: In der *Legenda Aurea* wird ausgeführt, der Name Cyprianus stamme von »cypri ›Mischung«. ²⁷ Der Titel ist damit poetologisch zu lesen: Es werden hier Bestandteile aus verschiedenen Texten ›gemischt‹, woraus allerdings kein homogener Text entsteht, in dem eine konsistente Lebensgeschichte erzählt werden würde.

Diese Kombination von Texten unterschiedlicher Herkunft führt zugleich zu einer Überlagerung von unterschiedlichen Heiligen. Die Gefahr einer solchen Überlagerung ist alleine schon mit dem Namen ›Cyprian‹ gegeben. Henscheids Text warnt hiervor am Ende denn auch ausdrücklich:

25 H. Keller: Reclams Lexikon der Heiligen, S. 167; O. Bitschnau: Das Leben der Heiligen Gottes, S. 1120.

26 Dass noch einmal festgestellt wird, »Karthago« sei »auch: Carthago« (S. 7), beide Wörter würden also auch in unterschiedlicher Schreibung dieselbe Stadt bezeichnen, stärkt hier in der ersten Hälfte des Textes den thematischen Zusammenhang zwischen beiden Textteilen, markiert diese aber zugleich wieder als von unterschiedlichen Prätexten her kommend.

27 Jacobus de Voragine: *Legenda Aurea*, Bd. 2, S. 1815.

»Nicht zu verwechseln ist dieser hl. Cyprian mit dem rüdigigen Zauberer Cyprian, welcher einst die schöne Jungfrau Justina aus Antiochia hereinzulegen begehrte, welche aber allen Heiratsversuchen widerstand, weil sie schon mit Christus verlobt war. Bald aber hatte dieser Cyprian ein Einsehen, ließ ab von ihr und wurde auch katholisch, ja sogar Diakon und am Ende auch noch Bischof.« (S. 8)

Hier wird in Abbreviatur die Legende von Justina und Cyprian von Antiochien wiedergegeben, dies, worauf einzelne Formulierungen hinweisen, auf Grundlage des *Lexikons der Heiligen und biblischen Gestalten*. Dieser Warnung, den Kirchenlehrer nicht mit dem Zauberer zu »verwechseln«, entspricht bereits der Titel, der den mehrfach besetzten Namen Cyprian hier ausdrücklich auf den »Kirchenlehrer« (S. 7) bezieht – wiederum ein Zitat aus dem *Leben der Heiligen Gottes*.²⁸ Diesen Anspruch auf Identifikation und Eindeutigkeit unterläuft der Text aber dadurch, dass er beide Heilige wieder einander annähert, indem er Informationen ausspart. So wird in Henscheids Version lediglich Justina lokalisiert (»aus Antiochia«), nicht aber Cyprian, von dem auch nicht weiter gesagt wird, welcher Stadt oder Diözese er nun eigentlich als Bischof vorsteht – ganz im Gegensatz zum Prätext, der vermerkt, dieser Cyprian sei »Bischof von Antiochia«²⁹ geworden. Das birgt die Gefahr einer Verwechslung beider Heiliger, die ja beide als Bischöfe gewirkt haben und die tatsächlich auch »[v]ielfach« miteinander »verwechselt«³⁰ worden sind. Hinzu kommt, dass sich Cyprians unrühmliche Vergangenheit als Jungfrauen verführender Zauberer mit der ersten Lebensbeschreibung des Kirchenlehrers Cyprian von Karthago durchaus vereinbaren lässt, da dieser, was die dort genannten Lebensdaten implizieren, erst spät, im 46. Lebensjahr, zum Christentum bekehrt wurde.

Cyprian (Kirchenlehrer) spielt auf verschiedene Heilige an und lässt die Grenzen zwischen ihnen verschwimmen. Das ist durchaus repräsentativ für andere Texte in Henscheids Sammlung. Titel wie *Etliche Säulenheilige* oder *Vielerlei Heilige* deuten auf eine Nachlässigkeit im Umgang mit den einzelnen Heiligen hin, auch wenn sie dann in den Texten vorkommen mögen. Dass man »gerade heute nicht davor« zurückscheuen solle, »bestimmte Wunder und Wundertaten gleich mehreren Heiligen zuzubilligen« (S. 87), weist auf die Ähnlichkeit eben dieser Gestalten hin, die auch ineinander übergehen können wie im Falle Anderls von Rinn, der mit Antonius von Padua, dem Patron für das Wiederfinden verlorener Dinge, überblendet wird: »Sehr gut waren seine Leistungen als Wiederbringer verlorener oder gestohlener Dinge.« (S. 45)

28 Vgl. O. Bitschnau: *Das Leben der Heiligen Gottes*, S. 1117.

29 H. Keller: *Reclams Lexikon der Heiligen*, S. 356.

30 Lumpe, Adolf: »Kyprianos von Antiochia«, in: *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*. Begründet und hg. von Friedrich Wilhelm Bautz, fortgeführt von Traugott Bautz, Bd. 4, Herzberg 1992, Sp. 869f., hier Sp. 870.

Man muss also darauf gefasst sein, es in Henseids Texten mitunter mit mehreren Heiligen zugleich zu tun zu haben. Das erklärt dann auch, weshalb einzelne Stellen plötzlich auf weitere Heilige anzuspielden scheinen. So kommen in *Cyprian (Kirchenlehrer)* nicht nur der Kirchenlehrer und der Zauberer, sondern auch der Kirchenlehrer und der in der russisch-orthodoxen Kirche verehrte Metropolit Kyprianos bzw. Kyprian der Serbe zusammen, der im 14. und bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts lebte. Denn ausgehend von dem von Henseid notierten Gedenktag Cyprians (»Ehrentag ist der 16.9.« [S. 7]), der identisch ist mit dem des »orthodoxen« Kyprians,³¹ öffnet sich in der zweiten Hälfte des Textes durch die Allgemeinheit der hier gegebenen Informationen (eifrig im Glauben, mit der »höchste[n] Bischofswürde« [S. 8] versehen, gestorben in »Rom oder anderswo« [S. 8]) ein Assoziationsraum, der nicht nur Cyprian von Karthago, sondern eben auch Kyprian den Serben aufrufen lässt.

Der eine Heilige, um den es gehen soll, erscheint so im Extremfall als ein je anderer; er wird für andere Heilige transparent. Der eine im Titel *Cyprian (Kirchenlehrer)* genannte Heilige wird durch Neuerzählung vervielfältigt und nähert sich anderen Heiligen aufgrund von Ähnlichkeitsbeziehungen an, ohne dass sie völlig miteinander verschmelzen würden. Die Bruchlinien im Text und damit die zwischen den einzelnen Entwürfen des/der Heiligen werden vielmehr hervorgehoben. Pointiert ließe sich sagen, dass hier und an anderen Stellen von Henseids Sammlung dem hagiographischen Textsystem und dem hagiographischen Erinnern eine Art paradigmatische Struktur unterlegt wird. Zu erinnern heißt dann in diesem Kontext, dass Ähnliches immer mit erinnert wird, und heißt auch, dieses mit demjenigen, was man eigentlich erinnern wollte, zu verwechseln. Dadurch heben sich feste Identitäten auf, von denen angesichts der bei Henseid zu beobachtenden Konstellation von Textbausteinen ohnehin nicht die Rede sein kann. Die Transformation der einbezogenen Prätexte durch deren Mischung führt so zur Verundeutlichung und Ambiguisierung jener Ursprünge, um die Henseids kurze Heiligenvita kreist: den Heiligen Cyprian von Karthago und dessen textliche Überlieferungen.

Aufs Ganze gesehen mag die in Henseids Legendensammlung zu verfolgende Auseinandersetzung mit heiligen Figuren womöglich eine verschrobene Form von verehrender Beschäftigung bedeuten. Es zielt aber wohl vor allem auf jenen von Robert Musil her bezogenen »Wahn«, von dem im *Postscriptum* der Sammlung in Form eines direkten Zitates aus dem *Mann ohne Eigenschaften* (erschienen 1930-43) die Rede ist: »...daß die Welt viel zu wahnfrei sei.« (S. 104) Die gleichsam wahnhafte Verehrung der Heiligen durch die stur katholische Erzählinstanz berührt sich in

31 Vgl. Madey, Johannes: »Kyprianos der Serbe«. in: F.W. Bautz: Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon, Bd. 4, Sp. 871.

Henscheids Sammlung mit dem ›Wahn‹ der Literatur, d.h. hier ihrem spielerischen Umgang mit Texten, Erzählungen und Fiktionen.

Bei Mosebach wird die ferne Vergangenheit auf die jüngste Gegenwart angewendet und das mit dem Ziel, letztere in einen Sinnhorizont zu stellen. Trotz des überhistorischen Anspruchs des Heiligengeschehens sind hier Vergangenheit und Gegenwart, Modell und Erfahrung nicht deckungsgleich. Die erscheinenden Brüche werden auch paradoxerweise erst durch die Nachahmung der Modelle erzeugt. Diese Brüche und Differenzeffekte sind aber erkenntniskonstitutiv, weil von ihnen aus die Gegenwart und die Vergangenheit, Erfahrung und Modell jeweils als unterschiedlich und eigenwertig gedacht werden können.

Auf der anderen Seite führt bei Henscheid die Anverwandlung des Alten (der Heiligenlegende) durch das Kombinieren unterschiedlicher Überlieferungen und Tradierungen zur Dekonturierung dieses Alten. Wo bei Mosebach das alte Modell gerade konturiert erscheint, verliert es hier seine distinkte Gestalt. Beide Texte kommen aber darin überein, dass in ihnen diese alten Modelle in bestimmter Weise inkommensurabel werden: Sie passen nicht, sind nicht problemlos verwendbar (Mosebach), oder sind verwirrend und undeutlich (Henscheid). Ob ›partizipativ‹ oder ›transformativ‹ – die Vergangenheit gewinnt in diesen beiden Texten (ungewollt oder gewollt) eine Fremdheit zurück, die ihr wohl grundsätzlich zukommt.

Eine Crone für die Nachwelt

Zur Beschäftigung mit mittelhochdeutschen Texten im Feuilleton

Tilman Spreckelsen

Wer zu den etwa fünf Millionen gehört, die regelmäßig die wöchentliche ARD-Arztserie *In aller Freundschaft* einschalten, der hat möglicherweise auch noch die Folge 876 in Erinnerung, die am 19.11.2019 erstmals ausgestrahlt worden ist.

Sie trägt den Titel *Schöne Aussichten* und berichtet in einem Strang von einem mittelalterbegeisterten Großvater, der für seinen Enkel, den Sohn der alleinerziehenden Tochter, auf einer Burg einen Themengeburtstag ausrichtet. Jener Michael Pawletko also trägt eine Narrenkappe, spielt, lacht und singt, der kleine Fabian freut sich an dem lustigen Großvater, der im Brotberuf offenbar auf Mittelaltermärkten ausstellt, und an dem Dekor: an der Krone, die er trägt, an der Tischdekoration, den Kostümen und wohl nicht zuletzt an der Burg, in der das alles stattfindet. Dann aber übertreibt es der Großvater mit dem Mittelalter: Er steckt dem Jungen einen Plastikritter auf sein Tortenstück, der Junge isst die Figur geistesabwesend und muss sofort – wir befinden uns in einer Krankenhausserie! – in die Sachsenklinik gebracht werden. Übrigens hängt dann nach der erfolgreichen Operation die fällige Komplikation wieder mit dem Plastikritter zusammen. Der wurde nämlich von den Ärzten aus dem Bauch des Jungen herausbefördert, nicht aber sein loses Schwert, für das es dann eine zweite Operation braucht.

Auf der Kommentarseite der Mediathek¹ schreibt ein Nutzer, in dieser Folge komme die ARD nicht nur ihrem Unterhaltungs-, sondern auch ihrem Bildungsauftrag nach. Er spricht allerdings aus guten Gründen nicht von dem Mittelalterstrang, sondern meint einen zweiten, der von der Erprobung eines noch nicht zugelassenen Medikaments erzählt.

Das Mittelalter trägt also hier ein harmlos verschrobenes Gesicht, es trägt kindliche Züge oder fast sogar kindische, die dann ungewollt eine echte Gefahr heraufbeschwören.

1 <https://www.ardmediathek.de/sendung/in-aller-freundschaft/Y3jPZDovL21kci5kZS9zZW5kZlJlaWhlbi8oYjYwMzEyMSozZDEoLTQ4MWUtdDFkYyooNmFinzlyMjFkZTg/> (letzter Zugriff: 23.12.2021).

Am anderen Ende der Skala, die bemisst, wie vom Mittelalter in einer breiteren Öffentlichkeit gesprochen wird, findet sich etwa der Bericht über einen blutigen Mord im Londoner Osten, wie ihn uns die Bild-Zeitung vom 11.01.2020 übermittelt. Unter der Überschrift *Ehemann bei Liebesduell erstochen* lesen wir von einer Frau, ihrem Liebhaber und ihrem Ehemann. Die Frau habe die beiden Männer dazu gebracht, in einem Zweikampf um sie zu kämpfen, und zwar mit Messern. »Die Geschichte hört sich mittelalterlich an«, schreibt die Zeitung, und ein im Artikel zitierter Staatsanwalt wählt dieselbe Metaphorik: »Das Ziel des Kampfes«, so der Jurist, »war es, das Problem der Angeklagten mithilfe von Gewalt aus der Welt zu schaffen – also ein mittelalterliches Duell auf Leben und Tod zu veranstalten.«

Nun könnte ein solches Duell auf Leben und Tod prinzipiell auf eine ganze Reihe von Epochen verweisen, man lese dazu nur die von Uwe Schultz herausgegebene Sammlung *Duell*.² Auf eine ganze Reihe von Epochen würde das Wort sogar erheblich besser passen. Hier ist die Assoziation aber ausdrücklich Mittelalter, wohl weil dabei ein in diesem Zusammenhang gern gebrauchtes Adjektiv mitschwingt – das ›finstere‹ Mittelalter nämlich, die Zeit der blutigen Schwerter, der Ketzer-Kreuzzüge und der Pest.

Also, was ist das, dieses Mittelalter? In einem Text mit dem provokanten Titel *Geh't's ein bisschen echter?*³ schreibt der Historiker Valentin Groebner über den problematischen Begriff ›Mittelalter‹ und warum der in der Einzahl – ›das‹ Mittelalter – keine »allzu brauchbare Bezeichnung«⁴ sei: »Zwischen der Plünderung Roms im fünften Jahrhundert und der Entdeckung der Neuen Welt tausend Jahre später ist in Europa einfach sehr, sehr viel passiert, und nur wenig davon passt in die gängige Schublade ›mittelalterlich‹.«⁵

In der Folge beschreibt Groebner die Hinwendung zu jener Zeit, die Charakteristika dieses Interesses und das Dilemma derer, die sich ihm hingeben, um sich »jenes scheinbar unverfremdete, neu entdeckte Älteste«⁶ anzueignen. Ein unerfüllbarer Wunsch, so Groebner:

»Denn alle Begeisterung konnte bereits die Historiker des 19. Jahrhunderts, alleamt kluge Leute, nicht darüber hinwegtäuschen, dass alte Dokumente und Überreste, einmal aufgefunden, sich eben nur als alte Dokumente und bloße Reste erwiesen, deren Bezüge verloren und erloschen waren. Authentische Texte und Bilder aus dem Mittelalter lassen sich nämlich recht zuverlässig daran erkennen,

2 Schultz, Uwe: *Duell*. Der tödliche Kampf um die Ehre, Frankfurt a.M. 1996.

3 Groebner, Valentin: »Geh't's ein bisschen echter?«, in: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung vom 10.09.2010, S. 63f.

4 Ebd., S. 63.

5 Ebd.

6 Ebd.

dass sie keine Ansatzpunkte für die Empfindungen ihrer modernen Betrachterinnen und Betrachter bieten. Ganz im Gegensatz zu den Fälschungen: Die befriedigen stets die Wünsche ihrer Entdecker, sofort und bis in alle Details. Echtes Mittelalter, um es anders zu sagen, fühlt sich im Rohzustand, unbearbeitet, einfach nicht sehr mittelalterlich an.«⁷

Eben deshalb benötige ›das‹ Mittelalter einen Erzähler, »der die bloße fragmentarische und widersprüchliche Vergangenheit in wieder konsumierbare Geschichte verwandeln kann, komplett mit Vorläufern, Höhepunkten und Epilogen.«⁸

Groebners Text eröffnet die vierseitige Wissenschaftsbeilage der Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung vom 10.09.2010. Ihr Titel, ganz unproblematisiert: *Mittelalter spezial*. Und natürlich versucht diese Beilage auf ihre Weise die Frage, was denn das für Erzähler sind, von denen Groebner spricht, zu beantworten, indem sie dort Artikel zu mediävistischen Themen versammelt: Es geht in ihnen um die große Stauferausstellung in Mannheim ebenso wie um den Mythos des schlafenden Barbarossa, um die Heilige Elisabeth von Thüringen und um einen heutigen Waffenforscher, der die Arsenale der nationalen und internationalen Museen bereist und die als mittelalterlich bezeichneten Exponate auf ihre Echtheit hin untersucht. All diesen Texten gemein ist, dass sie sich für die Rezeption ebenso interessieren wie für das Rezipierte, für das Spannungsfeld also zwischen den Relikten von Wikingerschiffen einerseits und den Erwartungen derjenigen andererseits, die in den Nachbauten oder Neuschöpfungen solcher Schiffe in See stechen.

Welche Rolle spielen also mittelalterliche Themen, hier fokussiert auf mittelhochdeutsche Texte, in der heutigen Zeitungslandschaft? Dass die Frage im Rahmen dieses Beitrags mit einem Blick auf die Archive der wichtigsten deutschen Zeitungen nur angerissen werden kann, liegt auf der Hand, und ebenso, dass die Genese solcher Artikel ein komplizierter Prozess ist, der von einer ganzen Reihe von Faktoren abhängt: Vom Charakter des einzelnen Periodikums zunächst, vom Spannungsfeld zwischen der vermuteten Erwartung der Leserinnen und Leser und dem Interesse der jeweiligen Redaktion, vom äußeren Anlass – das kann eine Neuerscheinung oder ein Handschriftenfund sein oder auch ein Ereignis, das nicht direkt mit dem Korpus mittelalterlicher Literatur zu tun hat, nach Meinung einer Redaktion aber einleuchtend darin gespiegelt werden kann. Und schließlich von der immer neu zu beantwortenden Frage, wie sich eine Redaktion dazu stellt, dass die Beschäftigung mit mediävistischen Texten in den Schulen abnimmt, dass an Universitäten ein Germanistikstudium immer häufiger ohne tiefe Vertrautheit mit dem *Iwein* absolviert werden kann, dass aber auf der anderen Seite die Zahl derer, die mit dem mittelalterlichen Dekor von *Game of Thrones* und Ähnlichem zu

7 Ebd.

8 Ebd.

tun haben, stetig wächst. Denn natürlich sind mittelhochdeutsche Texte 800 Jahre später nur noch schwer ohne ihre Rezeptionsgeschichte zu betrachten, über Stationen wie weitgehende Vergessenheit, wüste Ablehnung wie die des Preußenkönigs Friedrich und sein herrlich ignoranten Urteil, er wolle das *Nibelungenlied*, dieses »elende Zeug«, in seiner Bibliothek nicht dulden, es sei »nicht einen Schuss Pulver wert«⁹, und wiederum die Begeisterung, mit der sich die Generation der Autorinnen und Autoren nach 1800 die Texte wie die darin transportierten Stoffe aneignete. Als ein Beispiel unter vielen sei der Dichter Karl Immermann zitiert, der am 18.04.1831 an seinen Bruder Ferdinand schreibt:

»Das Altdeutsche vermittelte auch eine Bekanntschaft mit dem ›Tristan‹, den ich jetzt mit großem Entzücken lese. Das ist ein ganz herrlicher Gehalt. Es ist in mir der Plan entstanden, einmal dereinst dieses Gedicht in neuer künstlerischer Form aufzuwecken, und zwar so, dass nur der Stoff Gottfrieds von Straßburg, die Behandlung aber mir angehören möchte. Jammerschade, dass so prächtige Sachen unter den Gelehrten vermodern! Man muss sie dem Volk schenken.«¹⁰

Soweit Karl Immermann, und dass ›das Volk‹ sein Geschenk wirklich angenommen hat, ist eher unwahrscheinlich. Die Neugermanistik jedenfalls hat um Immermanns *Tristan* gern einen Bogen gemacht, und der gestrenge Friedrich Sengle urteilte, Immermann, der über der Arbeit am *Tristan* 1840 gestorben ist, trete so im »poetischen Narrenkostüm« ab.¹¹ Wahrscheinlich wird man aus heutiger Perspektive ähnlich über viele vergleichbare literarische Aktualisierungen mediävistischer Stoffe urteilen, die im 19. Jahrhundert entstanden sind.

Aber wie sieht der Beitrag aus, den Zeitungen leisten können, dieses Geschenk im Sinne Immermanns an ihre Leserinnen und Leser weiterzugeben, also publizistisch produktiv mit dem Erbe mittelhochdeutscher Literatur umzugehen? Dies soll in der Folge an Artikeln aus der vergangenen Dekade gezeigt werden, die sich direkt oder metaphorisch mit zwei Werken und einer Gattung beschäftigen: Mit dem *Nibelungenlied*, mit Wolframs *Parzival* und mit dem Minnesang.

Ein Beispiel dieser Gattung, das Tagelied *Owê, sol aber mir iemer mê* des Heinrich von Morungen, hat Peter von Matt am 16.10.2010 für die *Frankfurter Anthologie* der F.A.Z. (S. Z4) besprochen – dafür braucht es keinen besonderen Anlass, nur dass sich ein wortgewandter Liebhaber für ein Gedicht eigener Wahl stark macht. Und nimmt zudem ein Philologe wie von Matt sich eines solchen Textes an, dann wird

9 Zitiert nach: Heinze, Joachim: Die Nibelungen: Lied und Sage, Darmstadt 2005, S. 111.

10 Immermann, Karl Leberecht: Briefe. Textkritische und kommentierte Ausgabe in drei Bänden, Bd. 1, hg. von Peter Hasubek, München 1978, S. 923.

11 Sengle, Friedrich: Biedermeierzeit: Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848, Bd. 3: Die Dichter, Stuttgart 1980, S. 886.

aus der Interpretation des einzelnen Gedichts ein Blick auf die Gattung und sogar über die Zeit hinaus: »Morungen«, so schreibt er,

»der radikale Künstler, verdichtet den Ablauf von Haben und Verlieren, von Glück und Schmerz zu einer traumähnlichen Gleichzeitigkeit. Damit lotet er, um das Jahr 1200, Möglichkeiten des Gedichts aus, die wir sonst zu den Errungenschaften der Moderne rechnen.«

Dieser Brückenschlag über Jahrhunderte hinweg ist die Ausnahme, wenn in deutschen Zeitungen vom Minnesang die Rede ist. Meist ist das Gegenteil der Fall: Das M-Wort avanciert oft geradezu zum Signum einer bestimmten Vergangenheit, wo es dann in einer Reihe mit Ritter, Dame, Hoffest und dergleichen mehr erscheint, und wenn die Zeitschrift Euro, feuilletonistischer Neigungen eigentlich ganz unverdächtig, 2014 in ihrer Mai-Ausgabe (S. 184) über den speziellen Immobilienmarkt der Schlösser und Burgen schreibt und vor dem Aufwand warnt, den ein Besitzer treiben müsse, lautet die Überschrift: *Nebenkosten statt Minnesang*. Das Wort darf nicht fehlen, wenn es um entsprechende Veranstaltungen zum historischen Reenactment geht und um das Ziel, »Minnesang und höfische Kultur erfahrbar zu machen«, wie es in einer Ankündigung zum Begleitprogramm der Ausstellung *Mainz 1184* heißt (F.A.Z. vom 05.02.2011, S. 56).

Diesen Versuch unternehmen Musikerinnen und Musiker auch auf Plattenaufnahmen, die dann im Feuilleton besprochen werden: Eher puristische Aufnahmen, wie *Klang der Staufer* (2010) von der Capella Antiqua aus Bamberg in der F.A.Z. vom 28.04.2011 (S. 30), oder aber solche, die – wie die Rezensentinnen und Rezensenten dann vermuten – »Minnesang« mit anderen, moderneren Stilen mischen, etwa die Sängerin Joanna Newsom, die das, so die taz am 12.03.2010 (S. 15), mit »Jazz, Vaudeville, Gospel und Blues« mischt und, so die Zeit sechs Tage darauf (S. 61), den »Minnesang für die Popmusik entdeckt«. Auch hier fungiert der Minnesang als irritierend unzeitgemäße Flaschenpost aus der versunkenen Welt des Mittelalters, etwa im Werk des Minnesang-Erben Leonard Cohens, der in der NZZ vom 27.01.2012 (S. 21) zugleich als »Der Troubadour der mystischen Liebe« bezeichnet wird. Während die taz grundsätzlich fragt, ob Techno nicht nur »anders in Szene gesetzter Minnesang« sei (24.10.2015, S. 58).

Überhaupt: Wer gilt nicht alles als Minnesänger in deutschen Printmedien? Der Pop-Sänger James Blake etwa, dessen »elektronischer Minnegesang«, so Joachim Hentschel in der Süddeutschen Zeitung vom 06.04.2013 (S. 14), »anheimelnd spukig« und »melancholisch zerbröselnd« das »Frequenzspektrum zwischen hohem Hundejaulen und dem tiefen Reggae-Bassmurren« ausschöpft – das ist eine recht eigenwillige Interpretation mittelalterlicher Musiktradition.

Oder Peter Gabriel (SZ vom 19.03.2010), der Opernsänger Pavel Cernoch und Herbert Grönemeyer, der sich die Rolle als einziger übrigens selbst zuspricht: »Ich bin ein Minnesänger, der ständig unterm Fenster steht, damit die Liebste mich

erhört«, sagte er vor bald sechs Jahren auf der LitCologne (F.A.Z. vom 13.03.2015, S. 12). Oder der deutsche Autor Martin Walser – dem Christopher Schmidt in der Süddeutschen Zeitung vom 10.09.2012 (S. 14) im Zusammenhang mit seinem Roman *Das dreizehnte Kapitel* (2012) bescheinigt, das Buch sei »Verbalerotik der sublimsten Art, ein versilberter Minnesang, ein Pas de deux der Betörung mit schon leicht rheumatischer Intonation«. Alter schützt nicht vor der Zuschreibung als Minnesänger, im Gegenteil: Der Verdacht, dass damit ein allmählich Aus-Der-Welt-Gefallen-Sein evoziert werden soll, liegt nahe. So wie beim isländischen Autor Þórbergur Þórdason, der in *Die Welt* vom 01.10.2011 (S. 5) irritierenderweise im selben Atemzug als »Islands literarischer Modernisierer« bezeichnet wird und als »romantisch verklärter Minnesänger«, der dann »auf den Rücken diverser Island-Ponys durch das Jahr 1912« zockelt.

Aber auch Menschen wie der Mannheimer Staatsanwalt Lars-Torben Oltrogge, Ankläger im Kachelmann-Prozess und, so der Stern am 19.05.2011 (S. 32-44), vom »Typ Walther von der Vogelweide, helle Stimme, halbblange Locken«. Doch der Schein täuscht, so immer noch der Stern: »Sobald er im Gerichtssaal sitzt, ist von Minnesang keine Spur. Da argumentiert er scharf, da wird seine Stimme mitunter schrill wie eine Signalpfeife« – und wer keine rechte Vorstellung von den Bedingungen hat, unter denen Minnesang üblicherweise vorgebracht wird, weiß nun dank der Stern-Autorin, wie das eben nicht geschah.

Andere Artikel nehmen den Minnesang als Beispiel dafür, was wir der kulturellen Beeinflussung durch die islamische Welt verdanken (*Die Zeit*, *Nachhilfe für Sarrazin*, 04.11.2010, S. 52). Aber was nutzt uns das? Minnesang-Kenntnisse gelten zugleich als Beispiel für eine Qualifikation, die keiner braucht, so die SZ am 16.10.2010 (S. V3/16) in einem Artikel zum Arbeitsmarkt, der Geisteswissenschaftlerinnen und Geisteswissenschaftlern zum Netzwerken rät, weil das angesichts ihrer Ausbildung – überspitzt gesagt – die letzte Chance auf einen bezahlten Job sei: »Wer als einziger eine dringend benötigte Maschine konstruieren kann, muss nicht unbedingt auch noch sympathisch sein. Wer Experte für mittelhochdeutsche Minnedichtung ist, der schon.«

Das muss man sich auf der Zunge zergehen lassen. Was damit gemeint ist, deutet die Unterzeile des Artikels an: »Techniker werden umworben, Geisteswissenschaftler müssen tricksen« – und spätestens hier fragt man sich, welche Wege die Assoziationsfreude der Autorin dieses Artikels geht, und ob das Beispiel Minnesang hier nicht deshalb gewählt wird, weil man als Experte hierfür ja quasi vom Fach ist: Wer weiß, wie man um Liebe wirbt, der kann vielleicht auch Arbeitgeber bezirzen, so in etwa.

Das hat Methode. Der Minnesang, nun weitgehend losgelöst von der literarischen Gattung, erscheint besonders häufig als Synonym für hartnäckiges Werben, sogar in der Politik. Uwe Schmitt, der Nordamerika-Korrespondent der Welt, benutzt das Wort besonders gern. Er verwendet ihn etwa, um die »rituelle Werbe-

und Rechenschaftsrede« der amerikanischen Präsidenten zu kennzeichnen, deren Tradition bis zu Woodrow Wilson und ins Jahr 1913 zurückreicht. »Im Zeitalter des Internet und des 24-Stunden-Nachrichtenzyklus«, so Schmitt am 27.01.2011 (S. 3), wirke »der Minnesang des Präsidenten an Amerika und die Amerikaner leicht komisch« – es geht also ums Werben, zugleich aber um eines, das in seiner Form aus der Zeit gefallen ist, eben ins Mittelalter gehört.

In dieser Weise kommentierte auch der Redakteur der Badischen Zeitung Stefan Hupka am 29.11.2018 (S. B10) die überraschende Abwahl des Amtsinhabers Dieter Salomon bei der Freiburger Bürgermeisterwahl im Mai 2018. Hupkas Analyse:

»Das Einzige, mithin Kostbare, das der Wähler von Zeit zu Zeit zu vergeben hat, ist seine Stimme. Bei einer OB-Wahl in Baden-Württemberg nur alle acht Jahre. Umso mehr will um diese Kostbarkeit geworben sein, mit Charme, Komplimenten, Blümchen und anderen Zeichen der Wertschätzung – ein bisschen wie früher beim Minnesang. Das hat der Herausforderer vor dieser Wahl beherrscht, der Titelverteidiger hingegen gar nicht.«

Man muss nicht einverstanden sein mit dieser Einschätzung, die kein besonderes Vertrauen in die mündige Wählerschaft verrät. Die Pointe liegt hier wie in allen Artikeln, die Minnesang rasch mit Werbung gleichsetzen, darin, dass der Kandidat, der Rosen an den Haustüren verteilt und mithin den metaphorischen Minnesang angestimmt hat, die Wahl ja gewonnen hat, dass seine Werbung also erhört worden ist – was ja im literarischen Vorbild gerade nicht das Ziel ist.

Verglichen mit all der Metaphorik – zu der übrigens noch ein weites Feld gehört, in dem Minnesang ganz simpel mit Liebeswerben gleichgesetzt wird und das hier ausgelassen werden muss, auch wenn damit Forschungen zum Balzverhalten von Fischen (SZ vom 13.06.2013, S. 16) und Mäusen (SZ vom 11.10.2012, S. 16) unter den Tisch fallen – ist der Anteil an Artikeln, die sich tatsächlich mit der Gattung und den mittelalterlichen Texten beschäftigen, leider recht klein. Peter von Matts Beitrag für die *Frankfurter Anthologie* ist die Ausnahme, weitere Artikel streifen das Thema immerhin. Etwa in einem Artikel zum »perfekten Liebeslied« in der Frankfurter Rundschau vom 17.06.2015 (S. 38), der bis zum Minnesang zurückgeht, oder in einem Text aus der NZZ am Sonntag vom 26.04.2015 (S. 4), der »Flirt-Tipps aus zwei Jahrtausenden« versammelt und von der besonderen Situation des Anschmachtens eines vergebenen Gegenübers spricht – übrigens unter der Gesamt-Überschrift *Du bist min, ich bin din*. Oder in einer Anthologie zum Liebesbrief (Die Welt vom 12.04.2014, S. 5). Manchmal meint man auch ein großes Aufatmen eines Redakteurs zu hören, der sich endlich über das Thema auslassen darf, das ihm am Herzen liegt, auch wenn der Anlass etwas gezwungen erscheint: »Als man mit Musik noch Krieg führte« heißt ein Artikel von Ulli Kulke aus der Welt am Sonntag vom 26.05.2013 (S. 20). Der Vorspann erwähnt dann auch Die-

ter Bohlen und den European Song Contest, der gerade stattfand, eigentlich geht es dem Autor in seinem langen Text aber um den Sängerkrieg auf der Wartburg vor 800 Jahren. Es bleibt dann dem Lyriker Jan Wagner vorbehalten, wiederum in einem langen Text (F.A.Z. vom 09.03.2013, S. L4) über Minnesang und nur Minnesang zu schreiben, ganz ohne Bürgermeisterwahlen, schmachtende Fische oder Herbert Grönemeyer. Und vor allem ohne Metaphern. Sein Anlass ist ein neues Buch mit Liedern von Walther von der Vogelweide.¹²

Der Umgang mit den Nibelungen ist strukturell durchaus vergleichbar, aber die Konnotation ist eine ganz andere. Da sich ein in Bamberg gehaltener Vortrag speziell zu diesem Thema im Druck befindet¹³, sollen an dieser Stelle nur die Ergebnisse knapp zusammengefasst werden. Zunächst fällt auf, dass wenn in Zeitungen von Nibelungen die Rede ist, die Treue nicht weit ist – meist treten sie gemeinsam auf. Die ›Nibelungentreue‹ ist dann in der Regel eine Metapher für politische Allianzen, die dem einen Unheil bringen, wenn der andere untergeht. Die Gründe dafür liegen in großer Loyalität, fehlgeleitetem politischen Kalkül oder Blindheit für die Zeichen der Zeit; dann ist die Nibelungentreue eine Konstitution, die der des Realpolitikers entgegengesetzt ist. Auffällig häufig wird aber auch das Wort Nibelungen der Treue ohne anderen ersichtlichen Grund als den der Verstärkung vorangestellt: Es gibt die Treue, und wenn sie groß ist, nennt man sie ›Nibelungentreue‹.

Allerdings gibt es auch Artikel, die etwas näher am Epos angesiedelt sind, weil sie sich etwa den Nibelungenfestspielen in Worms widmen und dann das mittelhochdeutsche Werk zum Vergleich heranziehen. Es geht mitunter um Fritz Langs Film *DIE NIBELUNGEN* (D 1924, R.: Fritz Lang), um moderne belletristische Adaptionen wie Ulrike Draesners Buch *Nibelungen. Heimsuchung* (2016) oder – eher selten – um das Epos selbst. Und es geht in den Berichten auch um eine Rezeption des Textes durch rechtsgerichtete Politikerinnen und Politiker oder Hooligans, die sich von den darin geschilderten großen Kämpfen angezogen fühlen, die sie – im Fall der Hooligans – als Vorbild für ihre glücklicherweise im kleineren Maßstab durchgeführten Gruppenprügeleien nehmen. Sie nennen sie ›Kampf der Nibelungen‹.

Ähnlich wie in der Nibelungenrezeption in den Zeitungen verengt sich auch der Blick auf Wolframs *Parzival*. Es ist ein fast zum Schlagwort gewordenes Attribut des Romanhelden, der ›reine Tor‹ zu sein, was wiederum auf eine Adaption, auf

12 Walther von der Vogelweide: Gedichte. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch, hg., übersetzt und kommentiert von Horst Brunner, Stuttgart 2012.

13 In: Bennewitz, Ingrid/Goller, Detlef (Hg.): *altiu maere* heute. Die Nibelungen und ihre Rezeption im 21. Jahrhundert, Bamberg 2022 [im Druck].

Richard Wagners *Parsifal* zurückgeht. Jedenfalls prägt das Schlagwort diese Rezeption offenbar ebenso entscheidend wie die Treue das metaphorische Sprechen von den Nibelungen. Der produktiven Phantasie der Zeitungsautorinnen und -autoren scheinen dabei keine Grenzen gesetzt, und die Bandbreite derer, die alle auf irgendeine Weise Parzival sind, überrascht ebenso wie mancher Zusammenhang, in den die Figur gestellt wird.

Für Die Welt vom 01.06.2019 (S. 27) wird etwa ein Protagonist aus Colson Whiteheads historischem Florida-Roman *The Nickel Boys* (2019) zum »Parzival der Bürgerrechtsbewegung«, und während man sich noch fragt, wie das zusammengeht, liefert der Autor die dürftige Erklärung: Die Figur sei eben »der reine Tor dieses Romans.« Das verbindet ihn in den Augen der Zeit vom 13.09.2018 (S. 46) mit dem Reality-TV-Star Daniel Küblböck (»ein Parzival, ein reiner Tor«), mit der Titelheldin aus dem Film VICTORIA (D 2015, R.: Sebastian Schipper; »ein Tor, ein junger, spanischer und weiblicher Parzival«, Welt am Sonntag vom 07.06.2015, S. 44) oder der Hauptfigur des Films TORE TANZT (D 2013, R.: Katrin Gebbe), dessen Name ihn schon als »reinen Tor im Parzival'schen Sinne« ausweise (Frankfurter Rundschau vom 29.11.2013, S. 32), mit Toto, dem »Unschuldswesen« aus Sibylle Bergs Roman *Vielen Dank für das Leben* (2012), verwandt mit »Parzival, dem reinen Tor, der nicht weiß, was falsch und was richtig ist« (Der Spiegel vom 30.07.2012, S. 132), mit dem Rutengänger Paul Prosche aus Altenburg (»ein parawissenschaftlicher Parzival – der reine Tor«, Welt am Sonntag vom 27.07.2014, S. 10), während ein Protagonist aus Peter Handkes *Versuch über den Pilznarren* (2012) interessanterweise als »Gawan und Parzival zugleich« erscheint: »Mit leichter Hand geht er mit den Missständen der Weltgeschichte um, und doch gerät er als reiner Tor und Narr in Konflikte, die ihn zum Außenseiter und Auserwählten zu bestimmen scheinen« (F.A.Z. vom 05.10.2013, S. L14). Bilbo Beutlin ist ein »zwergwüchsiger Parzival, dem sein Gral, sein Ring der Macht, zufällt, ohne dass er nach ihm gesucht hätte« (SZ vom 29.11.2012, S. 4), Kafkas Karl Rossmann »ein reiner Tor, ein Parzival aus Prag« (F.A.Z. vom 20.04.2012, S. 33), den ehemaligen Bundespräsidenten Horst Köhler tauft Heribert Prantl in der SZ vom 01.06.2010 (S. 2) »Präsident Parzival«, weil er sich in der Finanzkrise als »Tor« erwiesen habe, anders als Wolframs Figur dann aber auch die zweite Chance auf den Gral vertan hätte.

Dank einiger Bühnenadaptionen des Stoffes wird aber auch mittelbar über den Roman selbst berichtet, etwa in einer Rezension von Tankred Dorsts *Parzival* in Wien (F.A.Z. vom 29.04.2014, S. 12), wo die Figur »nicht so sehr tumber Tor als brutaler Schläger« ist. Auch über Lukas Bärfuss' *Parzival* in Hannover mit Sandra Hüller heißt es, der Autor habe »seinen ›reinen Tor‹ als eiskaltes Killerkind angelegt« (Die Welt vom 15.01.2010, S. 26). Auf der Tocotronic-Platte »Rotes Album« (2015) finden sich die Zeilen »Darling Candy Parzifal / Trinkst Cherry-Cola aus dem Gral«, schreibt die F.A.Z. am 05.05.2015 (S. 11), und nicht nur die Hybridform des Namens Parzifal aus Wolframs *Parzival* und Wagners *Parsifal* gibt hier Rätsel auf.

Dass jedenfalls das Mittelalter in Zeitungstexten, die von Parzival sprechen, kaum eine Rolle spielt, wird sehr deutlich. Am ehesten kommt es noch in Reisereportagen vor, deren Autorinnen und Autoren sich auf die Suche nach Orten begeben, die mit Wolfram oder seinem Werk in Beziehung stehen könnten, wie etwa die Burg Wildenberg im Odenwald, wo sich Wolfram »vor 800 Jahren die Sinnfrage stellte«, wie die SZ am 27.02.2016 (S. 53) schreibt.

Das Mittelalter, ein großes Missverständnis? Vom Minnesang, den Nibelungen und Wolframs Parzival bleibt jedenfalls in der modernen Rezeption, wie Zeitungen sie dokumentieren, mitunter wenig übrig. Der Eindruck, dass wir in diesem Punkt vielleicht schon einmal weiter waren, speist sich natürlich auch aus der Tatsache, dass es seit dem Tod von Peter Wapnewski eigentlich keine Mediävistin oder keinen Mediävisten selbst mehr gibt, die oder der mit der ganzen Autorität des Fachwissens die Bühne der Zeitungen und Zeitschriften, des Fernsehens und des Radios betritt, um für diese Stoffe zu werben – vom Internet ganz zu schweigen. Natürlich gibt es in all diesen Medien Expertinnen und Experten, die auch präsent sind, aber nicht in dieser Weise und mit dieser Wirkung. Womöglich auch, weil es eine Bühne, die dafür bereit wäre, so auch nicht mehr gibt.

Wie also könnte eine Beschäftigung mit den Texten selbst heute aussehen, welche Relevanz besitzen sie jenseits der schieren Existenz und ihrer philologischen Erforschung, neben den Ausdeutungsmöglichkeiten, die ihnen offenbar innewohnen, neben den Metaphern, die sie uns liefern und die inzwischen ein derart weitgestrecktes Netz bilden, um es über die Erscheinungen unserer Welt zu werfen, dass sie mit ihrem Ursprung längst nur noch durch einen dünnen Faden verbunden sind?

Ein Beispiel sei genannt, kein Artikel, sondern ein Buch, aber sein Ansatz taugt auch für die kürzere Form, und seine Teile – es besteht aus sechs längeren Kapiteln – könnte man sich durchaus auch in einem Periodikum vorstellen. Der Autor, Nicholas Jubber, arbeitet als Journalist unter anderem für den Guardian und den Observer. Für sein Projekt, ein Buch mit dem Titel *Epic Continent*, erschienen 2019 im Verlag Nicholas Brealey,¹⁴ hat er einen Sommer lang bestimmte Regionen Europas bereist, im Kopf je ein mittelalterliches Epos sowie, als Ausnahme, die *Odyssee*, geleitet von der Fragestellung, welche Spuren es jeweils in der bereisten Gegend und ihren Bewohnerinnen und Bewohnern hinterlassen hat: Das *Epos vom Amselfeld* im ehemaligen Jugoslawien, das *Rolandslied* in Italien, Spanien und Frankreich, das *Nibelungenlied* in Mitteleuropa, der *Beowulf* in Dänemark und England, die *Njals-Saga* in Island. Allein die Beschreibung der Reise durch Serbien und Bosnien, der serbischen Gusle-Spieler und ihrer besonderen Beziehung zu dem *Lied vom Amselfeld* belohnt schon für die Lektüre des Buchs. Und zeigt eindringlich auf, dass es

14 Jubber, Nicholas: *Epic Continent: Adventures in the Great Stories of Europe*, London 2019.

die Rezeption der Texte ist, um die wir uns kümmern sollten. Um zu verstehen, welches Potential sie noch haben, im Guten wie im Bösen. Dass sie aber Potential haben, davon zeugen nicht zuletzt die Spuren, die sie in den Zeitungen – und damit der Sprache – unserer Gegenwart hinterlassen haben und weiter hinterlassen werden.

Mythos Mittelalter – Mythos Moderne

Geschichtsbilder im zeitgenössischen Musiktheater

Andrea Schindler

»John F. Kennedy wurde nicht zuletzt durch das tödliche Attentat auf ihn am 22. November 1963 in Dallas zu einem Helden stilisiert. Der Mythos Kennedy ist bis heute ungebrochen. David T. Little schuf mit seiner 2016 in Texas uraufgeführten Oper ein Werk, das den letzten Lebensstunden dieses amerikanischen Präsidenten nachspürt. Little schreibt selbst dazu: »Wir projizieren unsere Sorgen, Ängste und Hoffnungen in seinen Mythos. [...] Und obwohl sich die Oper emotional mit dem Präsidenten und Frau Kennedy identifiziert, ist es auch unsere Geschichte. Daher ist diese Oper keine dokumentarische Aufarbeitung der historischen Ereignisse, zeigt nicht das Attentat selbst, sondern in einer traumähnlichen Struktur erscheinen Nikita Chruschtschow, der Regierungschef der Sowjetunion, Lyndon B. Johnson, der US-Vizepräsident, und weitere Politiker im Hotelzimmer von Jackie und John F. Kennedy in der Nacht vor seiner Ermordung. Der Zuschauer wird in ein Kaleidoskop der Ereignisse und Themen hineingezogen, die teils vom Heldenmythos überformt und teils erschreckend aktuell sind. Das Volk [...] kommentiert die Geschehnisse im Stil eines antiken Tragödienchors, während das Ehepaar Kennedy seine Gefühle und Gedanken verhandelt.«¹

Mit diesen Worten beginnt die Homepage zur Produktion *JFK. Oper in 31 Momenten und einem Prolog* des Staatstheaters Augsburg, an dem die amerikanische Oper von David T. Little und Royce Vavrek am 24.03.2019 ihre europäische Erstaufführung erlebte.² Die wenigen Zeilen verraten einiges über Rezeptionsprozesse im Allgemeinen und in der Oper im Besonderen: Zum einen geht es (häufig) um Helden oder solche, die dazu gemacht werden³ – nicht zuletzt werden so aus Geschichte Geschichten. Zum anderen entstehen auf diese Weise neue, moderne Mythen.

1 <https://staatstheater-augsburg.de/jfk> (letzter Zugriff: 23.12.2021).

2 Die Uraufführung (im Folgenden: UA) fand 2016 in Fort Worth, Texas, statt.

3 Ich verzichte hier und im Folgenden auf den letztlich unmöglichen Versuch einer gattungs- und zeit-übergreifenden Definition von Helden oder Heroen und lege Exorbitanz und außerordentliche Leistung (ob tatsächlich oder zugeschrieben) als gleichsam kleinsten gemeinsamen Nenner zugrunde, wobei der Akt der (Helden-)Erzählung konstituierend für die Helden

Der Versuch einer allgemeingültigen überzeitlichen Definition von ›Mythos‹ würde hier »vor dem Hintergrund einer beinahe unüberschaubaren Vielzahl wissenschaftlicher Definitionsversuche und Mythostheorien«⁴ ebenso scheitern wie bei den ›Helden‹. Udo Friedrich und Bruno Quast führen diese Undefinierbarkeit des Mythos in einem Versuch der (Teil-)Definition auf dessen Eigentümlichkeit zurück: »Denn der Mythos lässt sich als das Andere der Vernunft verstehen, das sich einer vollständigen rationalen Auflösung entzieht.«⁵ Unser Unvermögen einer umfassenden Definition liegt damit im Mythos selbst begründet. Dem ursprünglichen Wortsinn nach sind Mythen zunächst Erzählungen;⁶ gemeinsam sind den verschiedenen Mythosbegriffen – Aleida und Jan Assmann nennen sieben⁷ – die schon genannte Distanz zur Rationalität, eine Differenz zur (faktischen) Realität (wobei durchaus an diese Realität angeschlossen wird) sowie das identitätsstiftende Potential, das diesen »literarische[n] Narrativ[en]«⁸ innewohnt. Dies ist gerade auch »in der Alltagssprache nachvollziehbar«, wenn der Begriff Mythos auf der einen Seite abwertend etwas als »zweifelhaft, unwahr oder ideologisiert«⁹ bezeichnet, auf der anderen Seite Personen oder Ereignisse durch die Benennung als Mythos überhöht werden – Distanz zur Rationalität und Differenz zur Realität sind, wenn auch in verschiedenem Maß, jeweils vorhanden. Das identitätsstiftende Potential von Mythen hat u. a. Stephanie Wodianka in ihrer Studie zu »Mythos und Geschichte« deutlich gemacht; sie beschreibt Mythos als »kollektive Erinnerungsform«¹⁰,

und Heroen ist. Heroisierung meint damit die (Er-)Schaffung von Helden über zielgerichtete Narrative und Narrationen.

- 4 Mayer, Uwe: *Der Mythos als Zeugnis des Fremden. Mythostheorie und englische Literatur im Zeichen mythologischer Alterität* (= *Komparatistische Studien/Comparative Studies*, Bd. 60), Berlin/Boston 2018, S. 1. Mayer (S. 8) stellt pointiert fest, »dass der Mythosbegriff – wenn man es zugespitzt formuliert – die vielleicht größte Herausforderung für die Mythosforschung darstellt«. Vgl. dazu u. a. auch Wodianka, Stephanie: *Zwischen Mythos und Geschichte. Ästhetik, Medialität und Kulturspezifika der Mittelalterkonjunktur* (= *spectrum Literaturwissenschaft – spectrum Literature*, Bd. 17), Berlin/New York 2009, S. 13.
- 5 Friedrich, Udo/Quast, Bruno: »Mediävistische Mythosforschung«, in: dies. (Hg.), *Präsenz des Mythos. Konfigurationen einer Denkform in Mittelalter und Früher Neuzeit* (= *Trends in Medieval Philology*, Bd. 2), Berlin/New York 2004, S. IX-XXXVII, hier S. X.
- 6 Vgl. zur nicht ganz geklärten Etymologie Assmann, Aleida/Assmann, Jan: »Mythos«, in: Hubert Cancik/Burkhard Gladigow/Karl-Heinz Kohl (Hg.), *Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe*, Bd. IV, Stuttgart/Berlin/Köln 1998, S. 179-200, hier S. 181.
- 7 Vgl. A. Assmann/J. Assmann: »Mythos«, S. 179f. Vgl. dazu die jeweiligen knappen Überblicksdarstellungen u. a. bei U. Friedrich/B. Quast: »Mediävistische Mythosforschung«, oder ausführlicher bei U. Mayer: *Der Mythos*, S. 13-40.
- 8 U. Mayer: *Der Mythos*, S. 15.
- 9 Ebd., S. 16. Ersteres nennen A. Assmann/J. Assmann: »Mythos«, S. 179, den polemischen Mythosbegriff, M1: »In diesem Sinne nennen wir auch heute im alltäglichen Sprachgebrauch eine Sache einen Mythos«, wenn sie uns als überwunden gilt.
- 10 S. Wodianka: *Zwischen Mythos und Geschichte*, S. 18.

denn Erinnerungen und Erzählungen eines Einzelnen können keine Mythen werden. Dieser Faktor des Kollektiven kann Mythen zu identitätsstiftenden Erzählungen machen wie etwa bei Gründungsmythen, aber auch bei modernen Mythen (in beiden genannten alltagssprachlichen Bedeutungen), die Narrative der Geschichte (wie im Fall *JFK*) oder von Geschichten (wie bei *Game of Thrones*) sind; Erzählungen über John F. Kennedy verselbständigen und verfestigen sich genauso wie die über *Game of Thrones*.

Darüber hinaus wird – um auf das Anfangszitat zurückzukommen – Vergangenheit nicht um ihrer selbst willen rezipiert, sondern sie dient als Projektionsfläche für die jeweilige Gegenwart und kann dies sein, weil sie »auch unsere Geschichte« ist – wie man an der Erstaufführung der Oper in Augsburg sieht, wird die eigentlich US-amerikanische Geschichte auch für Europa bzw. Deutschland als Teil der »eigenen Geschichte« reklamiert. Bei *JFK* kommt sicherlich der Aspekt der Zeitgeschichte dazu: Viele Besucher*innen der Aufführungen haben vermutlich Erinnerungen an den Präsidenten und dessen Ermordung, so dass Person und Ereignis bzw. die Erinnerung an das eigene Erleben tatsächlich zur eigenen Geschichte gehören. Nicht unerwartet heißt es daher weiter auf der Homepage: »Ein faszinierender Stoff in einer mitreißenden Musiksprache, das [sic!] zur Auseinandersetzung mit der Historie sowie mit aktueller Politik anregt.«¹¹

Dass sich am Umgang mit und am Verhältnis zur Vergangenheit im Musiktheater nicht grundsätzlich etwas geändert hat, zeigt ein Blick auf Richard Wagner, den »Mittler des Mittelalters«¹². Volker Mertens hat für dessen Art der Mittelalterrezeption ähnliches festgestellt, wie es für *JFK* beschrieben wurde: Es geht im Wesentlichen nicht um Mittelalter, sondern um Helden, um Rückprojektion und den »Mythos« der eigenen Zeit.¹³ Dabei ist – bei wachsender zeitlicher Entfernung – zu beobachten, dass die Faszination des Mittelalters als Stofflieferant von Beginn der Operngeschichte bis heute ungebrochen ist. Gleiches gilt im Übrigen für die Antike, die gleichsam den Ursprung der Oper bildet. Ganz im Geiste des Humanismus wird in der meist als »erste Vertreterin der Gattung« bezeichneten Oper *Dafne* von Jacopo Peri und Ottavio Rinuccini vom Ende des 16. Jahrhunderts Ovid rezipiert und musikalisch in die neue Zeit versetzt.¹⁴ Spätestens mit Jean-Baptiste

11 https://staatstheater-augsburg.de/pressemitteilung_jfk (letzter Zugriff: 23.12.2021).

12 So betitelt Peter Wapnewski programmatisch einen Essay über den *Tristan*-Stoff von Gottfried über Wagner bis Thomas Mann, vgl. ders.: Richard Wagner. Die Szene und ihr Meister, Berlin 2010, S. 31-101.

13 Vgl. dazu Mertens, Volker: »Richard Wagner und das Mittelalter«, in: Ulrich Müller/Peter Wapnewski (Hg.), Richard-Wagner-Handbuch, Stuttgart 1986, S. 19-59.

14 Nebenbei: Diese Oper birgt ebenfalls Freiraum für Mythisierung, denn sie hat als erste ihrer Art einen Sonderstatus und ist nur in wenigen Fragmenten überliefert. Gleiches gilt im Übrigen für *Daphne*, die »erste deutsche Oper« (Wagner, Heinz: Das große Handbuch der Oper. 3., stark erweiterte Aufl. Wilhelmshaven 1999, S. 1016) aus dem Jahr 1627, deren Libretto Martin

Lullys Opern *Amadis* und *Roland* aus den Jahren 1684/1685 betritt das Mittelalter die Opernbühne.¹⁵

Auch in diesen sogenannten Mittelalteroperen¹⁶ wird Vergangenheit erinnert und der jeweiligen Gegenwart anverwandelt, es manifestieren sich somit auch hier Geschichtsdenken und Geschichtsbewusstsein. Bevor es um konkrete Beispiele gehen soll, noch ein paar wenige Worte zu den methodischen Grundlagen. Das große Feld der Mittelalterrezeptions-Forschung ist zwar kaum abschließend, aber vielfältig dargestellt und diskutiert worden,¹⁷ so dass hier auf entsprechende Hinweise verzichtet werden kann. Doch zum einen sind Opern bzw. dem Musiktheater bestimmte Arten des Erzählens eigen, die skizziert werden sollen – vorausgesetzt sei dabei, dass im Musiktheater nicht nur der Text, sondern auch die Musik (der musikalische Text!) narrativ ist, d.h. Erzählungen evozieren kann (was in der Narratologie keineswegs unumstritten ist), zum anderen soll es im Folgenden um Mittelalter-, also Geschichtsbilder gehen, die ebenfalls näher zu bestimmen sind.

Erzählen im Musiktheater

Vergleicht man den Umfang eines Librettos mit dem Text eines Schauspiels von gleicher Spieldauer, fällt die relative Kürze des Librettos auf. Dies hängt freilich mit der Vertonung des Textes zusammen, aber auch mit den in der Oper bzw. im Musiktheater speziellen Zeitstrukturen, die von Diskontinuität geprägt sind im Gegensatz zum (meist) kontinuierlich erzählten Schauspiel.¹⁸ Gerade in der »klas-

Opitz nach Rinuccinis Text verfasst hat, das von Heinrich Schütz vertont wurde: Auch dieser musikalische Text ging verloren.

- 15 Während diese Opern wohl eher unbekannt sind, wird beispielsweise Vivaldis *Orlando furioso* aus dem Jahr 1727 nach wie vor auf den Bühnen gespielt. Insgesamt bleibt das Mittelalter aber im 17. und 18. Jahrhundert eher ein Randthema.
- 16 So bezeichnet u.a. Jens Malte Fischer Opern mit mittelalterlichen Sujets, vgl. ders.: »Singende Recken und blitzende Schwerter. Die Mittelalteroper neben und nach Wagner – ein Überblick«, in: Peter Wapnewski (Hg.), *Mittelalter-Rezeption. Ein Symposium (= Germanistische Symposien Berichtsbände, Bd. 6)*, Stuttgart 1986, S. 511-530.
- 17 Vgl. u.a. Herweg, Mathias/Kepler-Tasaki, Stefan: »Mittelalterrezeption. Gegenstände und Theorieansätze eines Forschungsgebiets im Schnittpunkt von Mediävistik, Frühneuzeit- und Moderneforschung«, in: dies. (Hg.), *Rezeptionskulturen. Fünfhundert Jahre literarischer Mittelalterrezeption zwischen Kanon und Populärkultur (= Trends in Medieval Philology, Bd. 27)*, Berlin/Boston 2012, S. 1-12; Schindler, Andrea: *Mittelalter-Rezeption im zeitgenössischen Musiktheater. Katalog und Fallstudien (= Imagines Medii Aevi, Bd. 23)*, Wiesbaden 2009, S. 13-17.
- 18 Vgl. Dahlhaus, Carl: »Zeitstrukturen in der Oper«, in: ders., *Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte*, München/Salzburg 1983, S. 25-32, hier S. 25; Gier, Albert: *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikaliterarischen Gattung*, Darmstadt 1998, S. 6-14.

sischen« Oper wechselt der Erzählmodus zwischen Stillstand und Fortgang, zwischen kontemplativem Ensemble, in dem Zustände und Gefühle besungen werden, und dem Rezitativ, das die Handlung voranbringt. Dies wandelt sich freilich im Laufe der Zeit: Der intensive Einsatz von Rap etwa in Lin-Manuel Mirandas Musical *Hamilton* (UA: New York 2015) führt streckenweise zu einer dem Schauspiel ähnelnden kontinuierlichen Erzählweise – auch wenn auf den »gedehnte[n] Augenblick«¹⁹ nicht verzichtet wird; mit diesem Mittel kann im Musiktheater (ähnlich wie auch in der Epik)²⁰ ein Moment auch seiner Bedeutung entsprechend lang dauernd dargestellt werde (ein ähnliches Verfahren wie die [nicht nur] aus der mittelalterlichen Malerei bekannte Bedeutungsperspektive). Dies führt letztlich, ganz pragmatisch, dazu, dass die notwendige dramatische Kürzung eines Stoffes in der Regel für ein Libretto noch drastischer ausfällt als für ein Schauspiel.

Diese Kürze und die Möglichkeit zur musikalischen Darstellung von Gefühlen sind Gründe für die besondere paradigmatische Struktur, in der in Bildern personelle Konstellationen und emotionale Zustände erzählt werden. Im Zentrum eines Librettos steht daher häufig nicht die Entwicklung eines Konflikts wie im Schauspiel, sondern »eine zentrale Opposition [...], die in unterschiedlichen Figuren verkörpert und in der Situationenfolge des Syntagmas von allen Seiten beleuchtet wird«²¹.

Die Musik fungiert dabei als Erzählinstanz, die beschreibt, kommentiert oder auch das Gegenteil dessen behauptet, was dargestellt bzw. gesungen wird.²² So kann sie beispielsweise auch politische Aussagen transportieren. Am ›ohrenfälligsten‹ ist dies in letzter Zeit wohl in *Hamilton* geschehen: Die zum Großteil auf afro-amerikanischen Wurzeln basierende Musik und die Besetzung²³ fast ausnahmslos mit Künstler*innen afroamerikanischer oder puerto-ricanischer Herkunft schreibt zwar nicht die Geschichte um, reklamiert aber diese in der Rezeption ›weiße‹ Geschichte auch für andere Teile der US-amerikanischen Bevölkerung.

Bei einer Umsetzung eines Stoffes im Musiktheater, namentlich in der Oper, kommt dem Potential eines Stoffes für dramatische Bilder eine bedeutende Rolle

19 Dahlhaus, Carl: »Zur Methode der Opern-Analyse«, in: ders.: Vom Musikdrama zur Literaturoper, S. 9-17, hier S. 10.

20 Vgl. dazu u.a. Halliwell, Michael: »Narrative Elements in Opera«, in: Walter Bernhart/Steven Paul Scher/Werner Wolf (Hg.), *Word and Music Studies: Defining the Field. Proceedings of the First International Conference on Word and Music Studies at Graz, 1997* (= *Word and Music Studies*, Bd. 1), Amsterdam/Atlanta, GA 1999, S. 135-153.

21 A. Gier: *Das Libretto*, S. 9. Vgl. zum Libretto auch A. Schindler: *Mittelalter-Rezeption*, S. 8-12.

22 Dies leistet Musik immer, nicht nur im ›Spezialfall‹ der von Richard Wagner etablierten Leitmotiv-Technik (vgl. dazu etwa Wald-Fuhrmann, Melanie/Fuhrmann, Wolfgang: *Ahnung und Erinnerung. Die Dramaturgie der Leitmotive bei Richard Wagner*, Kassel 2013).

23 Vgl. die Aufführungsaufnahme bei Disney+ (USA 2020, R.: Thomas Kail). (vgl. https://www.imdb.com/title/tt8503618/?ref_=fn_al_tt_1 (letzter Zugriff: 23.12.2021).

zu. Die Affinität dazu dürfte in Literatur und Geschichte in ähnlicher Weise vorhanden sein – zumindest in der Weise, in der häufig Geschichte rezipiert wird, nämlich in (bildhaften) Ausschnitten, die entweder prototypisch für einen bestimmten Zeitabschnitt stehen oder große Wendepunkte im Lauf der Geschichte darstellen. So genügt etwa das Bild des vor dem Ehrenmal der Helden knienden Willy Brandt ebenso wie das Bild des im Lincoln Continental sitzenden Ehepaars Kennedy, das Bild von Menschenmassen mit schwarz-rot-goldenen Fahnen am Brandenburger Tor auf und vor der Mauer oder das Bild eines Flugzeugs, das auf die bereits brennenden Zwillingstürme zufliegt, um nicht nur die entsprechenden Ereignisse aufzurufen, sondern auch die historischen wie privaten und emotionalen Kontexte.

Die genannten narrativen Techniken treffen freilich keineswegs auf alle Opern zu und sind mitnichten im Schauspiel (oder in anderen Gattungen) nie anzutreffen. Doch sie sind dennoch tendenziell typisch für Musiktheater, und gerade das Erzählen in Bildern und die zusätzliche Erzählinstanz der Musik haben massiven Einfluss auf die Rezeption dessen, was auf der Bühne zu sehen und zu hören ist, auch auf das vermittelte Geschichtsbild.

Geschichtsbilder²⁴

Gegenstand des Erzählens, des ›Aufzählens‹, des ›geordneten Berichtens‹,²⁵ ist zunächst die Vergangenheit – Erzählungen über Zukünftiges (etwa in der Science Fiction) oder (rein) Fiktives (etwa in der Fantasy) sind sicher nicht ursprünglich (und es könnte diskutiert werden, wie viel Vergangenheit auch in ihnen notwendigerweise enthalten ist). Durch den Akt des Erzählens werden aus Geschichte Geschichten; das Erzählte wird strukturiert, in einen Zusammenhang gebracht, kausal verbunden etc.²⁶ Daher bieten Erzählungen über Vergangenes – ob mündlich oder schriftlich, ob historiographisch oder literarisch – nie *die* Geschichte, son-

24 Vgl. zum Folgenden Schindler, Andrea: Wege in die Geschichte durch Erzählen von Vergangenheit in der Frühen Neuzeit (= Imagines Medii Aevi, Bd. 51), Wiesbaden 2020, S. 3-11.

25 Vgl. zur Etymologie von ›erzählen‹ u.a. Kluge, Friedrich: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, bearbeitet von Elmar Seebold, 23., erweiterte Aufl., Berlin/New York 1995, S. 233a.

26 Auf die entsprechende Nähe von Historiographie und Literatur im engeren Sinn hat bereits Hayden White hingewiesen, vgl. ders.: Auch Klio dichtet oder Die Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses, Einführung von Reinhart Kosellek. Aus dem Amerikanischen von Brigitte Brinkmann-Siepmann und Thomas Siepmann (= Sprache und Geschichte, Bd. 10), Stuttgart 1989.

dern Geschichtsbilder, Bilder von »Segmente[n] der Geschichte«²⁷, die auch bei allem Bemühen um Objektivität durch den Erzähler persönlich geprägt sind. Dieses Erzählen und Erinnern in (Geschichts-)Bildern macht die Affinität von Geschichtsrezeption und musiktheatralem Erzählen deutlich.

Die dem Erzählen (nicht nur) von Geschichte innewohnende Subjektivität, die nicht zuletzt der Subjektivität der Erinnerung entspringt, liegt bereits in der notwendigen Auswahl des Erzählten begründet, aber freilich auch in der nicht zu umgehenden eigenen lokalen, temporalen, kulturellen etc. Gebundenheit. Hinzu kommen Intentionen bis hin zu politisch-ideologischen Absichten, die das Erzählte unter Umständen in enormem Maße instrumentalisieren.²⁸ Gleichwohl können diese Erinnerungszeugnisse, diese Erzählungen, diese Vergangenheitsbilder, zum kollektiven (oder individuellen) Erinnerungsort werden, so dass Rezeption von Vergangenheit zur Identitätsbildung von Einzelnen und Gruppen wie etwa Nationen beiträgt und dafür sogar notwendig ist.²⁹ In Bezug auf Musiktheater stehen dabei heute wohl weniger nationale als vielmehr kulturelle Gemeinschaften im Vordergrund, die sich auch durch eine gewisse Selbstreflexivität des Musiktheaters immer wieder bestätigen.

Die Vergangenheit, die Geschichte, wird dabei immer in Bezug zur (eigenen) Gegenwart verortet und fungiert so etwa als Belehrung (Warnung oder Vorbild) oder als Legitimation aktueller Zustände o.ä.³⁰ Die so entstandene Erzählung, gleich in welchem Medium, ob als Historiographie, literarisches Werk oder aber auch in jeder anderen Kunstform, konstituiert auf diese Weise Traditionen und Geschichte.

Im Folgenden sollen anhand weniger Beispiele ein paar Schlaglichter auf musiktheatrales Erzählen von Vergangenheit geworfen werden. Um die aktuellen Wer-

-
- 27 Goetz, Hans-Werner: *Geschichtsschreibung und Geschichtsbewußtsein im hohen Mittelalter* (= *Orbis mediaevalis – Vorstellungswelten des Mittelalters*, Bd. 1), 2., ergänzte Aufl. Berlin 2008, S. 15. Vgl. zum Gegensatz von ›Geschichtsbewußtsein‹ und ›Geschichtsbild‹ ebd., S. 21f.
- 28 Vgl. zur Problematik der Erinnerung und zum Konnex von Vergangenheit, Erinnern und Gegenwart: Fried, Johannes: *Der Schleier der Erinnerung. Grundzüge einer historischen Memorik*, München 2004, S. 15, sowie ders.: »Ungeschehenes Geschehen. Implantate ins kollektive Gedächtnis – eine Herausforderung für die Geschichtswissenschaft«, in: *Millenium-Jahrbuch. Jahrbuch zu Kultur und Geschichte des ersten Jahrtausends n. Chr.* 5 (2008), S. 1-36, hier S. 7.
- 29 Vgl. dazu Neumann, Birgit: »Literatur, Erinnerung, Identität«, in: Astrid Erll/Ansgar Nünning (Hg.), *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven* (= *Media and Cultural Memory/Medien und kulturelle Erinnerung*, Bd. 2), Berlin/New York 2005, S. 149-178, sowie Graus, František: *Lebendige Vergangenheit. Überlieferung im Mittelalter und in den Vorstellungen vom Mittelalter*, Köln/Wien 1975, S. 2.
- 30 Vgl. dazu Graus, František: »Funktionen der spätmittelalterlichen Geschichtsschreibung«, in: Hans Patze (Hg.), *Geschichtsschreibung und Geschichtsbewußtsein im späten Mittelalter* (= *Vorträge und Forschungen*, Bd. 31), Sigmaringen 1987, S. 11-55, hier S. 11 sowie 23.

ke in die Tradition einordnen zu können, stehen am Beginn Beispiele aus dem 19. Jahrhundert, deren Art der Mittelalterrezeption prototypisch für eine Vielzahl an Bühnenwerken nicht nur dieser Zeit steht: drei Opern um Heinrich von Meißen, genannt Frauenlob, einen mittelalterlichen Sänger, der heute (außer vielleicht in Mainz) wohl kaum noch im kulturellen Gedächtnis verankert ist, dessen Rezeption im 19. Jahrhundert aber durchaus vielfältig war, so dass es nicht erstaunt, dass ihm (bzw. seinem Mythos) mehrere Opern gewidmet wurden.

Frauenlob

Zu Richard Wagners Lebzeiten bzw. kurz danach sind drei Opern über Frauenlob greifbar, bei dem ähnlich wie auch beim Tannhäuser früh eine Art Sagenbildung einsetzt:³¹

<i>Frauenlob</i>	<i>Frauenlob</i>	<i>Frauenlob</i>
Romantische Oper in drei Aufzügen	Oper in vier Akten	Oper in drei Akten
Musik: Eduard Lassen	Musik: Robert Schwalme	Musik: Reinhold Becker
Text: Ernst Pasqué	Text: Wilhelm Jacoby	Text: Franz Koppel-Ellfeld
UA 1860 Hoftheater Weimar	UA 1885 Stadttheater Leipzig	UA 1892 Oper Dresden

Ohne ausführlich auf die jeweilige Handlung einzugehen, soll ein Blick auf die Figurenkonstellationen und die zentralen Handlungselemente einen Einblick in die Erzählkerne und in die Motivik geben, die in dieser Zeit in diesen Opern anhand der Figur des Sängers Frauenlob eingesetzt werden, und damit das so inszenierte Mittelalterbild skizziert werden. Auf die vielfältig vorhandenen Wagner-Parallelen, die einmal mehr die Selbstreflexivität des Musiktheaters zeigen, wird nicht im Einzelnen eingegangen.

Ernst Pasqué³² bietet eine Dreiecksgeschichte zwischen Frauenlob, Barthold Regenbogen und Hulda (vgl. Abb. 1), kombiniert mit dem Motiv des Sängerkampfs, in das auch der aus dem *Wartburgkrieg* bekannte (und Wolframs *Parzival*

31 Vgl. zu den Frauenlob-Opern Schindler, Andrea: »Dichter und Sänger«, in: Christian Buhr/Michael Waltenberger/Bernd Zegowitz (Hg.), *Mittelalterrezeption im Musiktheater. Ein stoffgeschichtliches Handbuch*, Berlin/Boston 2021, S. 201-227, bes. S. 201-215; Disselhoff, Dennis: »Spuren Heinrichs von Meißen auf der Opernbühne – Fiktion und Rezeption in Frauenlob-Libretti des 19. Jahrhunderts«, in: Claudia Lauer/Uta Störmer-Caysa (Hg.), *Handbuch Frauenlob*, Heidelberg 2018, S. 207-233.

32 Vgl. Pasqué, Ernst: *Frauenlob. Romantische Oper in drei Aufzügen*. Musik von E. Lassen, Weimar 1860.

entlehnte) Klingsohr [sic!] integriert wird, der die teuflischen Verlockungen des Hörselbergs personifiziert. Schließlich verzichtet Frauenlob auf Hulda, rettet damit Regenbogen und weihet sich einzig der Gottesmutter Maria. Es entsteht so ein Mittelalterbild – wenn man es so nennen kann –, das sich aus den Bestandteilen ›Religion‹, insbesondere ›Marienverehrung‹, ›Liebe‹ und ›Magie‹ bzw. ›Teufelsmacht‹ konstituiert, wobei hier die gute, weil göttliche Seite letztlich siegt.

Abb. 1: Lassen/Pasqué: Frauenlob – Figurenkonstellation.

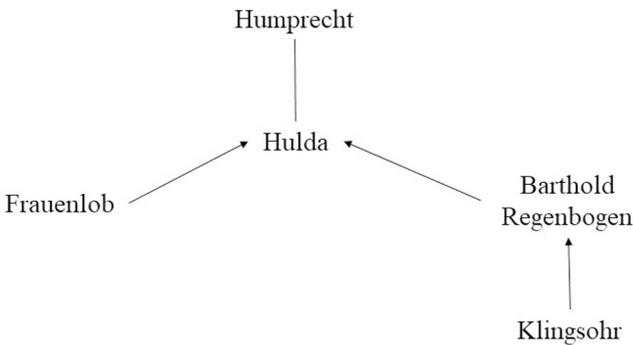
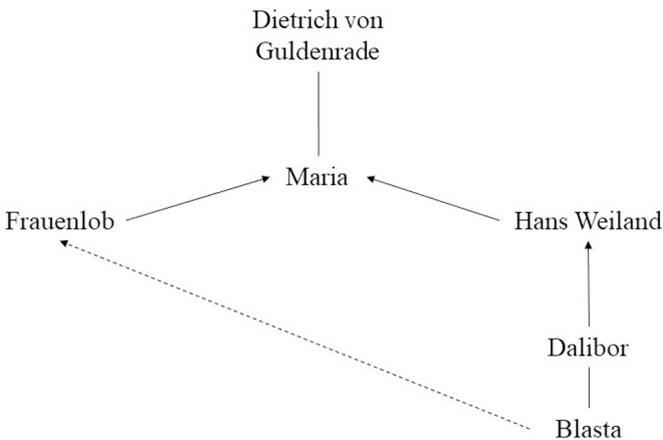
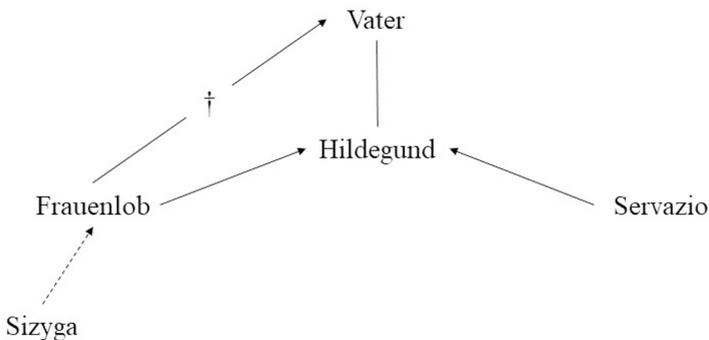


Abb. 2: Schwalm/Jacoby: Frauenlob – Figurenkonstellation.



Die Situation in Wilhelm Jacobys Libretto³³ (vgl. Abb. 2) stellt sich ähnlich dar: ebenfalls eine Dreiecksgeschichte, verschärft dadurch, dass Frauenlobs Liebe zu Maria heimlich ist und sie ausgerechnet ihn um Beistand bittet, um ihren geliebten Hans bei ihrem Vater durchzusetzen. Die dunkle Seite nehmen der böhmische Fiedler Dalibor und seine Tochter Blasta ein, die einen gewissen Musikzauber beherrschen und Hans vermitteln; diese magisch-negative Fähigkeit wird in Kontrast zu Frauenlobs reiner, religiöser Liedkunst gesetzt. Auch hier kommt es zum Sängerwettstreit, und auch hier entsagt Frauenlob der weltlichen Liebe, um allein der Gottesmutter Maria zu dienen, das Ende jedoch ist deutlich dramatischer: Während Blasta und Frauenlob durch einen Todestrank Blastas sterben, bleibt das Schicksal von Maria und Hans offen. Das so inszenierte ›Mittelalterbild‹ ist damit dem der Oper von Pasqué sehr ähnlich – pointiert gesagt, könnten beide Werke ohne jedes Problem auch im 18. oder 19. Jahrhundert spielen. Jacoby hat sich zwar durchaus mit Frauenlob und seiner Zeit befasst, nutzt davon aber – auch nach eigenen Aussagen – wenig für sein Libretto, dessen Handlung aber (immerhin) durch König Johann von Böhmen und den Mainzer Erzbischof Peter von Aspelt zu Beginn des 14. Jahrhunderts verortet wird.³⁴

Abb. 3: Becker/Koppel-Ellfeld: *Frauenlob* – Figurenkonstellation.



Die schon erwartbare Dreieckssituation in Franz Koppel-Ellfelds Libretto³⁵ schließlich wird noch einmal dadurch zugespitzt, dass Frauenlob einst Hildegunds

33 Jacoby, der heute v.a. durch seine Komödie *Pension Schöllner* (gemeinsam mit Carl Laufs) bekannt ist, schrieb das Libretto, ohne bereits einen Komponisten für dessen Vertonung zu wissen; dieser fand sich wenig später mit Robert Schwalm.

34 Vgl. dazu Jacoby, Wilhelm: *Frauenlob*. Operndichtung in vier Acten, Wiesbaden 1882, S. 3.

35 Vgl. Becker, Reinhold: *Frauenlob*. Oper in drei Akten. Dichtung von Franz Koppel-Ellfeld, komponiert von Reinhold Becker. Opus 75. Clavierauszug vom Componisten, Dresden 1894.

Vater getötet hat und Hildegund nun demjenigen versprochen ist, der den Mord an ihrem Vater rächt. Gegenspielerin ist die Zigeunerin Sizyga, die letztlich das *happy ending* zwischen Frauenlob und Hildegund durch einen über Servazio gereichten Gifttrunk verhindert, dem das Paar zum Opfer fällt. Im Schlusstableau geleiten die Mainzer Bürger*innen den beliebten Sänger in einem Trauerzug zum Dom.³⁶ Die Bausteine dieser Geschichte sind schon weitgehend bekannt: Ein Heimkehrer, Zigeunermilieu³⁷, eine (unmögliche) Liebe, Intrigen und der Tod des Sängers.

Betrachtet man die Frauenlob-Opern (bei vielen anderen käme man zu einem ähnlichen Ergebnis), muss man konstatieren, dass ›das Mittelalter‹ lediglich einer von mehreren populären Bausteinen ist, aus denen neue Opern geschaffen werden. Dabei wird weniger das Mittelalter rezipiert als vielmehr selbstreferenziell die Oper an sich. Frauenlob als Figur wird (in Ansätzen) mythisiert hinsichtlich seiner Entsagung in Bezug auf die Liebe und seiner (kompensatorischen) Hinwendung zur Gottesmutter Maria; damit werden freilich Züge aus Frauenlobs Werk aufgenommen. Das Mittelalter selbst bleibt in diesem Patchwork nur ein relativ kleiner Flecken, wird aber durch die Heroisierung des Minnesängers selbst zu einer (deutschen) Heldenzeit.³⁸ Diese Nutzung des Mittelalters als Raum für große Gefühle und große Taten, die letztlich wahres Interesse am Mittelalter vermissen lässt, hindert aber freilich nicht im Einzelfall daran, z.B. Frauenlobs Texte einflie-

36 Die Anregung zum Libretto fanden Becker und Koppel-Ellfeld im Frauenlob-Roman Gerhard von Amyntors, v.a. im Kapitel *Am Johannisfest* (vgl. Amyntor, Gerhard von: Frauenlob. Ein Mainzer Kulturbild aus dem 13. und 14. Jahrhundert, 3 Bde., Leipzig 1885); vgl. zu diesem Roman und dessen Quellen Lehmann, Marco: »Poetische Grabbeigaben: Literarische Frauenlob-Rezeption in Deutschland seit dem 18. Jahrhundert«, in: Lauer/Störmer-Caysa (Hg.), Handbuch Frauenlob, S. 235-266. Mit dem Schlussbild vom Begräbnis Frauenlobs wird ein gerade in der Romantik sehr beliebtes Motiv zitiert, das im 19. Jahrhundert in zahlreichen bildlichen Darstellungen umgesetzt wurde (vgl. Die Chronik des Matthias von Neuenburg. Nach der Berner- und Strassburgerhandschrift mit den Lesarten der Ausgabe von Cuspinian und Urstius hg. von G. Studer, Bern 1866, S. 188).

37 Der Begriff ›Zigeuner‹ bezieht sich hier ausschließlich auf das auch durch die sog. ›Zigeunerromantik‹ des 19. Jahrhunderts nicht zuletzt auf der Musiktheaterbühne geschaffene Sujet, das sich zwar aus verschiedenen Klischees und Vorurteilen über Roma speist, aber letztlich eine künstliche (und z.T. künstlerische) Inszenierung ist. Vgl. zu den Zigeunerstereotypen v.a. in der Operette u.a. Liefhold, Jan Christoph Jonas: »So elend und so treu...« Die Konstruktion und Funktion eines Zigeunerstereotyps und dessen Erscheinungsbild in der Wiener Operette (1885-1938) im soziologischen Kontext der Entstehung stereotyper Fremdbilder, Diplomarbeit, Wien 2014 (abrufbar unter: http://othes.univie.ac.at/32390/1/2014-04-04_0808617.pdf [letzter Zugriff: 23.12.2021]).

38 Koppel-Ellfeld etwa legt Frauenlob deutsch-patriotische letzte Worte in den Mund: »Mein letztes Wort: In deutschen Gau'n: / Dem Kaiser Heil, und Heil den Frau'n!« (R. Becker: *Frauenlob*, S. 187).

ßen zu lassen, wenn auch in deutlich geringerem Maß, als es etwa Felix Mitterer in der *Wolkenstein*-Oper mit den Liedern Oswalds ausführt.³⁹

Die spezielle Form von Primärrezeption mit direkten Übernahmen, d.h. die Verwendung mittelalterlicher Texte (in ihrem originalen Sprachstand) und (überlieferter) Musik, ist, soweit ich sehe, eine relativ junge Erscheinung und auch heute nicht sehr verbreitet.⁴⁰ Wilfried Hiller (2004) nutzt Oswalds Melodien für seine Vertonung vom Mitterers Libretto; das Theater der Klänge setzt in seinem Stück *Gregorius auf dem Stein* (2004) mit Hilfe des Ensembles Estampie mittelalterliche Lieder ein, dazu auch altfranzösische und mittelhochdeutsche Textstücke aus den *Gregorius*- Fassungen, gesungen auf die Melodie einer Lauda⁴¹. Einen ähnlichen Weg geht András Hamary in seiner Performance *Der Welt Lohn* (UA 2005), verbindet aber »der mittelalterlichen Musik nachempfundene[] Tonsprache« mit »Klänge[n] [...], die an elektronische Musik erinnern«, um so dezidiert »eine Brücke zwischen unserer und der damaligen Zeit« zu schlagen.⁴² Denn, wie er sagt: »Diese Parabel über ›Die Frau ohne Rücken‹ ist tatsächlich von zeitenübergreifender Gültigkeit.«⁴³ Der Gegenwartsbezug bzw. diese »zeitenübergreifende Gültigkeit« wird über die Erzählebene der Musik deutlich, die Mittelalter und Gegenwart verbindet, insgesamt aber mit viel Freude am Klangexperiment hörbar in der Gegenwart angesiedelt ist. Es geht also letztlich nicht um die Darstellung des Mittelalters, sondern – durch Inhalt und Musik – um die Darstellung der Zeitlosigkeit des Erzählten.

Tan Dun: *Marco Polo*

Dies ist auch der Fall bei Tan Duns »Oper in einer Oper« *Marco Polo* (Libretto: Paul Griffiths), die 1996 in München uraufgeführt wurde. In diesem großartigen und

39 Vgl. dazu A. Schindler: *Mittelalter-Rezeption*, S. 245-291.

40 Überlieferte Musik gibt es ohnehin nur selten, etwa bei Oswald von Wolkenstein oder bei Frauenlob. Mittelalterliche Harmonik und Kompositionstechniken werden ebenfalls nicht häufig eingesetzt; ein Beispiel ist die bisher nicht aufgeführte Oper *König Rother* von Doreen Rother (vgl. dazu A. Schindler: *Mittelalter-Rezeption*, S. 292-318). Vgl. dazu auch die Ausführungen zur *Schattenkaiserin* und zu *Maximilian* im Folgenden.

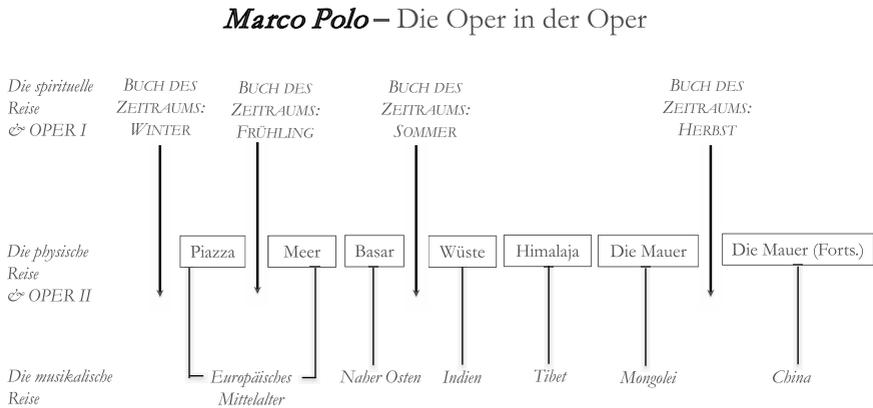
41 Bei einer Lauda handelt es sich um »die bedeutendste Form des außerliturgischen religiösen Gesangs in Italien in Mittelalter und Renaissance«, meist mit volkssprachigem Text (Bloxam, M. Jennifer: »Lauda«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. 2., neubearbeitete Ausgabe hg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 5, Kassel u.a. 1996, Sp. 922-933, hier Sp. 922 [übersetzt von Caroline Schneider-Kliemt]).*

42 Hamary, András: »Zur Komposition von ›Der Welt Lohn‹«, in: ders., »Der Welt Lohn«, Carl Orff »Carmina Burana«. Programmheft des Mainfranken Theaters Würzburg, Spielzeit 2004/2005, S. 11-19, hier S. 12.

43 Ebd., S. 11.

äußerst vielschichtigen Stück Musiktheater werden auf diffizile Weise zahlreiche Dinge auf verschiedenen Ebenen miteinander verknüpft u.a. eben auch das Mittelalter.

Abb. 4: Tan Dun: *Marco Polo – Die Oper in der Oper*. Die Graphik ist der Darstellung im Booklet der Einspielung nachgebildet.⁴⁴



In zahlreichen Bildern wird vordergründig die physische Reise des Marco Polo erzählt, der auf einer zweiten Ebene eine spirituelle Reise zu sich selbst erlebt – die beiden Figuren Marco und Polo finden im Lauf des Stückes zueinander. Diese spirituelle Reise ist gleichzeitig eine Reise durch den Jahreszyklus und damit nicht nur ein Weg des Marco Polo, sondern letztlich der Menschheit. Die Musik nun als weitere Ebene führt die Rezipient*innen durch die von Marco Polo durchreiste Geographie und Zeit.

Auf der Ebene der spirituellen Reise – im ›Buch des Zeitraums‹ (vgl. Abb. 4) – lässt Tan Dun die Musik seiner Heimat klingen; das spirituelle Erleben ist an fernöstlichen Traditionen orientiert. Die geographische Reise wird durch die musikalische Gestaltung in ihrer Vielfältigkeit wahrnehmbar. Schon die verwendeten Instrumente zeigen, dass die Stationen der Reise auch musikalisch dargestellt werden: Neben aus dem klassischen Synchronorchester bekannten Instrumenten wie Oboe, Klarinette, Horn, Trompete, Streichern und Harfe kommen Gongs aus der Peking-Oper ebenso zum Einsatz wie tibetische Klangschalen oder eine Sitar. Vor allem das umfangreich besetzte Schlagwerk, aber auch die Streicher werden für die jeweiligen Charakterisierungen eingesetzt – am eindrucklichsten ist dies in

44 Vgl. Dun, Tan: *Marco Polo. An Opera within an Opera*. Libretto by Paul Griffiths. Sony Music Entertainment 1997, Booklet, S. 24f.

meinen Augen in der Station ›Tibet‹ gelungen, in der die tibetischen Gebetsklänge dominieren. Das europäische Mittelalter wird hörbar gemacht, indem in die in der gesamten Oper vorherrschende asiatische Musiktradition etwa gregorianische Gesänge integriert bzw. eingewebt werden. Auch italienische Oper scheint hin und wieder anzuklingen.

Neben der so hörbaren musikalischen Reise werden auch die Sprachen thematisiert, die auf Marco Polos Weg zu hören sind (aber auch andere!). Vor dem Aufbruch wird das Wort ›Reise‹ in den verschiedensten Sprachen gesungen: »English [journey], Chinese (shin tsen), Thai (tang), Quechua (ñan), Italian (viaggio), Esperanto (vojaĝo), Old English (fōr), Japanese (Ryokō), Greek (taksidi) and Swedish (resa).«⁴⁵ Damit wird zeiten- und weltumspannend auf die Reise (ob physisch oder psychisch) als anthropologisches Bedürfnis hingewiesen, das offenbar überall und jederzeit präsent ist.

Eines der Hauptthemen – etwa auch bei der Spaltung der Figur des Marco Polo – ist die Erinnerung. Polo steht für die Erinnerung Marcos und beide müssen durch die Reise wieder zueinander finden. Ebenso können die – europäisch-westlichen oder asiatischen – Rezipient*innen durch die Oper in der Oper vielleicht sich selbst in der modernen globalen Welt finden. Denn, wie alle gemeinsam (außer Kublai Khan) feststellen: »all times are woven into memory« (I,8) – und dazu gehört auch das Mittelalter. Geschichte wird damit selbst in gewisser Weise zum Mythos der Moderne – eine Globalisierung der Zeit.

Die Schattenkaiserin

Im Rahmen des Maximilianjahres wurde am Tiroler Landestheater in Innsbruck das Musical *Die Schattenkaiserin* am 28.09.2019 uraufgeführt.⁴⁶ Im Zentrum des Musicals steht – trotz Maximilianjahr – Bianca Maria Sforza, die zweite Ehefrau Maximilians. Damit reiht sich das Musical ein in eine inzwischen recht umfangreiche Liste von Werken über historische Persönlichkeiten:

- *Annie get your gun*
(Musik/Songtexte: Irving Berlin; Buch: Dorothy Fields, Herbert Fields; New York 1946)

⁴⁵ Ebd., S. 42.

⁴⁶ An dem Stück, das für das Tiroler Landestheater geschaffen wurde, waren als Librettistin Susanne Felicitas Wolf sowie für die Musik Jürgen Tauber und Oliver Ostermann beteiligt. Ich danke der Dramaturgin Susanne Bieler für die Unterstützung mit vielfältigen Materialien wie dem Programmheft und dem Klavierauszug der Premierenfassung. Einige Lieder wurden auch auf CD von tonzauber eingespielt: *Die Schattenkaiserin. Musical von Jürgen Tauber und Oliver Ostermann. Tiroler Landestheater und Symphonieorchester Innsbruck, Wien 2019.*

- *Funny Girl*
(Musik: Jule Styne; Buch: Isobel Lennart; Songtexte: Bob Merrill; Boston 1964)
- *Pippin*
(Musik/Songtexte: Stephen Schwartz; Libretto: Roger O. Hirson, Bob Fosse; New York 1972)
- *Evita*
(Musik: Andrew Lloyd Webber; Libretto: Tim Rice; London 1978)
- *Elisabeth*
(Musik: Sylvester Levay; Libretto: Michael Kunze; Wien 1992)
- *Mozart!*
(Musik: Sylvester Levay; Libretto: Michael Kunze; Wien 1999)
- *Falco meets Amadeus*
(Musik: Johnny Bertl, Manfred Schweng inkl. Originalsongs; Buch: Burkhard Driest; Berlin 2000)
- *Ludwig II. – Sehnsucht nach dem Paradies*
(Musik: Franz Hummel; Buch: Stephan Barbarino; Neuschwanstein 2000)
- *Das Mädchen Rosemarie*
(Musik: Heribert Feckler; Text: Dirk Witthuhn; Düsseldorf 2004)
- *Bonifatius*
(Musik/Songtexte: Dennis Martin; Text: Zeno Diegelmann; Fulda 2004)
- *Ludwig²*
(Musik: Konstantin Wecker, Christopher Franke, Nic Raine; Text: Rolf Rettberg; Neuschwanstein 2005)
- *Rudolf – Affaire Mayerling*
(Musik: Frank Wildhorn; Text: Jack Murphy; Budapest 2006)
- *Marie Antoinette*
(Musik: Sylvester Levay; Libretto: Michael Kunze; Tokio 2006)
- *Elisabeth – Die Legende einer Heiligen*
(Musik: Dennis Martin, Peter Scholz; Buch: Dennis Martin; Eisenach 2007)
- *Maria Stuart, Königin der Schotten*
(Musik: Thomas Blaeschke; Text: Kerstin Tölle; Bremen 2008)
- *Mandela Trilogy – A Folk Opera on the Life of Nelson Mandela*
(Musik: Péter Louis van Dijk, Mike Campbell; Text: Michael Williams; Kapstadt 2010 [unter dem Titel *African Songbook. A Tribute to the Life of Nelson Mandela*])
- *Tell – Das Musical*
(Musik: Marc Schubring; Songtexte: Wolfgang Adenberg; Text: Hans Dieter Schreeb; Walenstadt 2012)
- *Hamilton*
(Text und Musik: Lin-Manuel Miranda; New York 2015)
- *Stella – Das blonde Gespenst vom Kurfürstendamm*
(Musik: Wolfgang Böhmer; Text: Peter Lund; Berlin 2016)

Diese keineswegs vollständige Liste macht zweierlei deutlich: Zum einen besteht ein Hang zu regionaler und temporaler Anbindung, wie sie auch die *Schattenkaiserin* verdeutlicht; zum anderen sind von Beginn⁴⁷ an auffällig viele Frauen als Titelheldinnen vertreten. Das korrespondiert in vielen Fällen mit einer Rezeption von Geschichte, in der nicht von großen Taten und Ereignissen, sondern eher von Privatem, von persönlichen Konflikten etc. erzählt wird. Diese Sicht auf einen persönlichen Mikrokosmos ist natürlich auch mit der Dramatisierung eines Stoffes höchst kompatibel, erst recht mit der notwendigen dramatischen Reduktion auf der Musiktheaterbühne. Entsprechend wird auch in der *Schattenkaiserin* mit Maximilian und Bianca ein handlungstragender Konflikt über Figuren etabliert, dessen Basis (scheinbar) vormoderne Geschlechterverhältnisse und feudaladelige Eheschließungspraktiken, aber auch eher moderne romantische Vorstellungen von der Ehe und eine auch in einer eigenen Rolle anwesende verstorbene Gattin – Maria von Burgund – sind. Es gibt also eigentlich zwei Schattenkaiserinnen: Bianca, die im Schatten Maximilians steht, und Maria, die als Schatten immer gegenwärtig ist.

Das Dreieck – Maximilian zwischen zwei Frauen – wird ganz konkret auch über Geschlechterstereotype etabliert: Während Maximilian und Ludovico Sforza, der Onkel Biancas, als knallharte Machtpolitiker eingeführt werden, deren oberstes Ziel das Wohl ihres jeweiligen Reiches ist (zumindest lassen sie das alle glauben), sucht Bianca romantisches Liebesglück in dieser arrangierten Ehe. Nachdem die Ehe beschlossen wurde, gelten ihre Gedanken ihrer (privaten) Rolle in Hinblick auf ihren Ehemann: »Werd ich genug sein? Ich fürchte mich so sehr ...«, singt sie und gesteht: »Ich wünsch mir so sehr wahrhaftiges Glück!« (Szene 4) Im Kontrast dazu steht Maximilian, der zwar durchaus für Maria von Burgund romantische Gefühle hegte (und hegt), aber in Bezug auf die Ehe mit Bianca sagt: »es geht nicht um mich, nicht um mein Gefühl« (Szene 5a). Ludovico Sforza hinwiederum versucht, Bianca ihre Rolle in diesem politischen Schachzug klar zu machen: »Du musst dich bewähren in diesem Spiel, sehr viele Erben, das ist das Ziel.« (Szene 6b) Bianca nimmt diesen Auftrag durchaus an, bleibt aber bei ihrer Fokussierung auf ihre Gefühle und verschwendet keinen Gedanken an Politik: »mein Herz kennt die Bestimmung: Maximilian!« (Szene 6b) Und so nimmt die Katastrophe der Ehe ihren Lauf: Maximilian vergnügt sich sexuell mit der Schwester seines Sekretärs und lässt Bianca, die er immer wieder mit Maria vergleicht, zumeist alleine – erst recht nach deren Fehlgeburt. Letztlich lässt er – zumindest vor den Zuschauer*innen – gänzlich seine Maske fallen, wenn er im Duett mit dem Sekretär in einem der musikalisch besten Stücke singt:

47 Vom »echten« Musical spricht man etwa ab den 1920er Jahren (Broadway), auch wenn die Gattung Wurzeln im 19. Jahrhundert hat. *Showboat* (1927) gilt als erstes »erstes« musical play.

»Frauen sind Ware, man kauft sie um Geld!
 Frauen sind Ware, die man bestellt!
 Am Markt gehandelt, zum besten Gebot,
 benutzt, verwendet bis in den Tod!
 Man macht sie zur Hure, oder zur Frau!
 wer nimmt's so genau?
 Frauen beschmutzt man,
 Frauen benutzt man
 sie werden erniedrigt
 und werden verbraucht,
 sie werden misshandelt und ausgelaut.
 Man behält sie, man verstößt sie,
 Man verbraucht sie, sie sind Ware ...«
 (Szene 9)

Auch wenn es gegen Ende zu einem (insgesamt nur dem dritten)⁴⁸ Duett zwischen Maximilian und Bianca kommt, das fast die Bezeichnung eines Liebesduetts verdient, wird hier – nicht zuletzt durch die Musik – deutlich, dass beide nicht zueinanderkommen können (oder wollen): Sie singen schließlich gemeinsam recht romantisch-schwülstig: »Warum ist alles Pflicht? Warum bist du nicht, wie ich's erhofft! Seeleneinklang wünsch' ich mir so sehr!« (Szene 22) Dieser »Seeleneinklang« erklingt allerdings auf den ersten drei Silben in Sekund-Reibungen, die sich erst beim »-klang« in eine harmonische Terz auflösen. Nach dem Verlust Mailands bzw. Italiens und dem Tod ihres Onkels Ludovico stirbt Bianca – kinderlos und von Maximilian gemieden.

Die Macher*innen des Musicals haben sich durchaus mit der Geschichte Biancas (und Maximilians) und auch mit der Zeit, der damaligen Musik und Kunst, beschäftigt: Das 15. und 16. Jahrhundert wird musikalisch stellenweise eingewoben, deutlich erkennbar ist das aus dem 15. Jahrhundert stammende und der Legende nach sogar Maximilian zugeschriebene Lied *Innsbruck ich muss dich lassen* (Szene 9);⁴⁹ die Kostüme (und wohl auch das Bühnenbild) waren inspiriert von Gemälden der Zeit.⁵⁰

48 Der Beginn des ersten Finales (Szene 12) – die erste Begegnung des Paares und gleichzeitig die Hochzeitsnacht – bietet ein Duett, in dem sich beide aneinander herantasten. Bezeichnenderweise geht es in einen Monolog Biancas über, dem ein Ensemble mit Chor folgt. Nach dem Tod ihres Bruders bittet Bianca Maximilian »Gib auf mich acht« (Szene 13b): Dies kann man durchaus ein Liebesduett nennen, wobei die Rollen eher die von Vater und Tochter sind, was Maximilian deutlich ausspricht: »Denn du bist meine Frau und nicht mein Kind!«

49 Vgl. zu dem Lied: Deutsche Lieder. Texte und Melodien, ausgewählt und eingeleitet von Ernst Klusen, 3. Aufl. Frankfurt a.M./Leipzig 1995, S. 202, sowie den Kommentar S. 82b.

50 Vgl. dazu den Abschnitt *Wissenswertes* im Programmheft: Die Schattenkaiserin. Musical von Jürgen Tauber und Oliver Ostermann, Libretto von Susanne Felicitas Wolf unter Verwendung

Dass die Verwandlung von historischer Überlieferung in Musiktheater kein einfaches Unterfangen ist, ist den Künstler*innen durchaus bewusst; der Publizist und frühere Dramaturg des Landestheaters Tirol Michael Forcher schreibt – abgedruckt im Programmheft:

»Was weiß man schon über diese junge Frau, welche Kindheitserlebnisse haben womöglich Traumata hinterlassen, wie kam sie mit der völlig veränderten Umwelt zurecht, mit den Intrigen ihrer Hofdamen, wie mit all den enttäuschten Gefühlen, den erlittenen Zurückweisungen und vergeblichen Hoffnungen?«⁵¹

Im Programmheft wird in leichter Abwandlung von Forchers Text hinzugefügt: »Bei der Interpretation der quellenmäßig greifbaren Fakten muss der Historiker vorsichtig sein, die Dichtung darf sich mehr erlauben.«⁵²

Der Regisseur Johannes Reitmeier ersetzt dieses ›Dürfen‹ der Kunst durch ein ›Müssen‹:

»Theater kann und will nicht der Ersatz für eine Geschichtsstunde sein. Es kann seine Informationen aus der Historie entlehnen. Aber es muss seine Geschichten weiterdenken, handelnde Personen plastisch und lebensecht werden lassen. Da ist gelegentlich künstlerische Freiheit gefragt, zumal wir in den überlieferten Texten oft zu wenig Konkretes über die Charaktere der Figuren erfahren. Trotzdem stellen wir uns mit der gebotenen Ernsthaftigkeit in den Dienst der Geschichtsschreibung und fantasieren nicht wild darauf los.«⁵³

Das bedeutet konkret – für die *Schattenkaiserin*, aber auch für andere Mittelalteropern bzw. -musicals –, dass Personen und Ereignisse zwar durchaus gut recherchiert sind, dass aber durch die Ausfüllung der Leerstellen Geschichtsbilder entstehen, die zum Nachdenken anregen; diese Leerstellen betreffen vornehmlich Motivationen und Gefühle der Protagonist*innen, die zentrale Bestandteile von Musiktheater sind. Die jüngere und scheinbar modernere Bianca, die auf Gefühle, auf Liebe und Zweisamkeit setzt, scheitert noch nicht einmal an der feudalladeligen (und damit weitgehend veralteten) Eheschließungspraxis, sondern am feudalladeligen Machtmenschen Maximilian, für den Frauen nur »Ware« sind, Mittel zum Zweck, um eigene Ziele zu erreichen; und sie scheitert daran, dass sie die ihr von

von Motiven von Bernhard Aichner, hg. von der Tiroler Landestheater & Orchester GmbH Innsbruck, Spielzeit 2019/20 (ohne Seitenzählung).

51 Abschnitt *Das traurige Schicksal der Bianca Maria Sforza* im Programmheft der *Schattenkaiserin*. Dabei handelt es sich um einen leicht bearbeiteten Ausschnitt aus Forcher, Michael: Kaiser Max und sein Tirol. Geschichten von Menschen und Orten, Innsbruck/Wien 2019, Zitat S. 167.

52 Ebd.

53 Drei Fragen an den Intendanten & Regisseur Johannes Reitmeier (Programmheft der *Schattenkaiserin*).

der Gesellschaft zugewiesene Funktion als Mutter von zahlreichen Erben nicht erfüllen kann. Die Rolle als Mutter wird der Frau freilich auch durch die Kirche zugewiesen, dies wird aber in der *Schattenkaiserin* nicht thematisiert. Ihr Leibarzt, ihre (weibliche!) Entourage und die (Hof-)Gesellschaft (der Chor) weisen Bianca – direkt nach einer Fehlgeburt – nachdrücklich darauf hin, ihre »Pflicht« zu tun und sich »anzustrengen«; unterlegt von dem staccatoartigen penetranten »Refrain« »ein Kind, ein Kind, ein Kind« singen sie im Wechsel:

»Du musst ein Kind gebären.
 Ein Kind, ein Kind!
 Du musst es bald gebären,
 dafür bist du bestimmt!
 Er hat schon viele Kinder,
 nur zwei sind legitim,
 sei mit ihm intim!
 Ein Kind will er,
 ein Kind muss her.
 Ein Kind sichert seinen Thron
 und Liebe ist dein Lohn,
 dann bleibt er dir stets treu.
 Ein Kind vertieft die Bindung neu.
 Das Wohl unsres Reiches hat Gewicht!
 Gesunde und tu' endlich deine Pflicht.«
 (Szene 14)

Der Text betont massiv, dass es einzig um die Sicherung von Maximilians Nachfolge, um die Dynastie, geht; Bianca hat allenfalls Maximilians Liebe und Treue zu gewinnen – das Publikum hat zu diesem Zeitpunkt längst verstanden, dass daraus nichts werden kann. D.h. Biancas Kinderlosigkeit ist nicht nur für die Ehe (und sie) bedauerlich, sondern sie ist in ihrer Position als Frau Maximilians ein nicht zu tolerierender Makel, den Bianca als solchen auch erkennt, nicht zuletzt durch ihr Umfeld, das ihr keine andere Wahl lässt.

Dass dieses Geschlechterbild aber eben nicht überholt ist – das wäre ein moderner Mythos –, zeigen etwa die weitgehende Tabuisierung von ungewollter Kinderlosigkeit⁵⁴ oder auch die MeToo-Bewegung oder ein sich für seine Fortschrittlichkeit rühmendes Land, in dem ein Mann zum Präsidenten gewählt wurde, der über seine Rolle in Bezug auf Frauen sagt: »And when you're a star they let you do

54 Vgl. dazu etwa: Polke-Majewski, Karsten: »Schicksal ungewollt kinderlos«, in: Die Zeit vom 08.04.2013, online abrufbar unter: <https://www.zeit.de/gesellschaft/2013-04/ungewollt-kind-erlos> (letzter Zugriff: 23.12.2021).

it. You can do anything«⁵⁵ – und der von Frauen verteidigt wird.⁵⁶ Auf diese Weise regt das Musical zum Nachdenken über alte und neue Mythen, über das Mittelalter (bzw. die Frühe Neuzeit) und die eigene Gegenwart an.

Aus mediävistischer Sicht muss auch konstatiert werden, dass der Konflikt aus Lebenslust bzw. Liebesbedürfnis und hochadeligen Zwängen in der älteren, sehr erfolgreichen Musical-Schwester *Elisabeth* noch besser funktioniert: Zum einen hat Kaiserin Elisabeth – in der Rezeption bekannt als Sissi – ca. 300 Jahre später gelebt und ist uns daher kulturell näher als Bianca⁵⁷, und man ist aus den Quellen doch besser über sie informiert. Zum anderen wird Elisabeth, die auch nicht des Kaisers »Schatten sein« möchte,⁵⁸ – auch hier also Selbstreflexivität des Musiktheaters – durchaus von Franz Josef geliebt, der aber unter dem Joch seines Amtes bzw. seiner – man möchte sagen »preußischen« – Mutter, der Erzherzogin Sophie, steht.⁵⁹

Ähnliche Bausteine wie in der *Schattenkaiserin* finden sich auch in der ebenfalls 2019 bei den Tiroler Festspielen in Erl uraufgeführten Oper *Maximilian*, jedoch in gänzlich anderer Gewichtung. Der Text von Robert Prosser lässt Maximilian leidenschaftlich auf der Bühne der Gegenwart erscheinen und über sein Leben und sein Nachwirken nachdenken. Eingeflochten werden zahlreiche Motetten, Madrigale u. ä. aus seiner Zeit (bzw. den Jahrzehnten nach seinem Tod), etwa des am Hof Maximilians wirkenden Paul Hofhaimer (1459-1537), aber auch von Jacob Arcadelt (ca. 1507-1568), Josquin Desprez (ca. 1440-1521), Giovanni Maria Nanino (ca. 1543-1607) oder Heinrich Isaac (ca. 1450-1517); einige dieser Werke sind gänzlich im Original zu hören, andere sind (modern) von Angelo di Montegrail⁶⁰ bearbeitet. Daneben stehen wenige für die Oper neu komponierte Stücke. Auf diese Weise wird die Zeit Maximilians wesentlich deutlicher musikalisch präsent als in der *Schattenkaiserin*.

55 Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=FSC8Q-kR44o> (letzter Zugriff: 23.12.2021).

56 Vgl. zu diesem »mittelalterlichen« Phänomen die Überlegungen von Kaufman, Amy S.: »Chivalry isn't dead. But it should be«, in: Washington Post vom 08.10.2018, abrufbar unter: <https://www.washingtonpost.com/outlook/2018/10/08/chivalry-isnt-dead-it-should-be/> (letzter Zugriff: 23.12.2021).

57 Das verhindert freilich nicht Irrtümer oder Klischeebildung – durch die Sissi-Filme der 1950er Jahre ist Elisabeth davor sicher nicht gefeit (Ö 1955-57, R.: Ernst Marischka).

58 Vgl. den Song »Boote in der Nacht«: »Liebe kann vieles, / doch manchmal / ist Liebe nicht genug. [...] Dein Traum ist mir zu klein. [...] Ich will nicht dein Schatten sein.« (Vereinigte Bühnen Wien: Originalaufnahmen aus dem Musical *Elisabeth* von Michael Kunze & Sylvester Levay, Polydor 1992.)

59 Das übergeordnete Thema des Totentanzes, den Elisabeth durch das ganze Stück hindurch bis zum Ende tanzt, schafft darüber hinaus eine dramatische Einheit, die in der *Schattenkaiserin* nicht so deutlich ist.

60 Hinter diesem Pseudonym verbirgt sich eine Komponistengruppe um Gustav Kuhn mit Stefano Teani und Beomseok Yi. Ich danke den Komponisten für die Unterstützung mit Materialien zur Oper.

Durch die Neukompositionen und auch die Verwendung des traditionellen haitianischen Liedes *Wangol* wird nicht nur die Gegenwart, sondern auch die (neue) Welt in das Stück eingeschrieben. Die Arien werden von den beiden Frauenfiguren – Maria und Bianca – getragen, die sich ähnlich wie in der *Schattenkaiserin* als geliebte und nicht geliebte Ehefrau Maximilians gegenüberstehen: Maria von Burgund singt von sich und Maximilian als dem »allererste[n] Liebespaar« (Nr. 7,2);⁶¹ Maximilian, der sich in seinen Worten im Wesentlichen auf die Politik beschränkt, kann über Maria zumindest sagen: »Die schönste Zeit meines Lebens hab ich nicht in Tirol verbracht, sondern in Burgund. / Und das liegt einzig an einer Frau, an Maria.« Bianca Maria Sforza hingegen tritt mit einem Liebesklagelied in Erscheinung: »Ach edler hort! vernim mein Klag. die ich senlich im hertzen trag, hülff mir aus not, mein hertz mit todt sich enden ist in kurzer frist, daran hertzlieb, du schuldig bist!« (Nr. 15,1; nach Paul Hofhaimer) So wird ein ähnliches Bild vom Politiker Maximilian und den liebenden Damen gezeichnet wie im Musical, das Geschlechterstereotype zeigt, die über die Musik und teilweise über den Text als »vergangen« markiert werden, aber durchaus noch immer präsent sind.

Fazit

Zusammenfassend lässt sich auch anhand der wenigen Ausschnitte aus dem weiten Feld des Musiktheaters folgendes festhalten:

- Das Mittelalter war und ist häufig nur ein Baustein von vielen, mit denen »populäre« Werke generiert werden. Das unterscheidet das Musiktheater allerdings wohl kaum von anderen Bereichen wie der Fantasy oder dem Computerspiel und das Mittelalter nicht von anderen Zeiträumen.
- Hinzukommt für die Bühne ein Aspekt, der hier ausgeblendet wurde, der aber freilich bei der Rezeption eine nicht zu unterschätzende Rolle spielt: »Das« Mittelalter bietet dem Theater gerade auch in Bezug auf Kulisse und Kostüm viel Raum für schwelgerische Ausstattung, die absolut Bühnenwirksam ist, wie das etwa auch im sogenannten Kostüm- oder Ausstattungsfilm der Fall ist; auch das ist freilich weder auf das Medium noch auf die Zeit beschränkt.
- Vormoderne Stoffe und Themen werden häufig dann genutzt, wenn lokale, temporale oder persönliche Anknüpfungsmöglichkeiten gegeben sind – so etwa bei der *Schattenkaiserin* und *Maximilian*, aber auch bei Marco Polo, der für Tan Dun sicherlich auch aufgrund seiner eigenen Rolle als in New York lebender Chinese als Sujet attraktiv war.

61 Bei dieser Formulierung würde man vermutlich eher an Agnes Bernauer und Herzog Albrecht III. denken.

- Die Auseinandersetzung der Komponist*innen, Librettist*innen, Regisseur*innen etc. mit der Vormoderne wird tendenziell intensiver, was aber natürlich keinesfalls generalisiert werden kann. Durch die notwendige Dramatisierung, die Lückenfüllung (z.B. was Handlungsmotivationen etc. betrifft) entsteht ein Diskussionsraum, der produktiv für die Auseinandersetzung mit Vergangenheit und Gegenwart genutzt werden kann (und idealerweise – wie bei Tan Dun – bereits auf der Bühne genutzt wird).
- Hervorstechend ist die große Selbstreflexivität im Musiktheater, die mit der Bildung einer kulturellen Gemeinschaft zusammenhängt (die Abhängigkeit wage ich nicht zu bestimmen), so dass durch die Werke und die darin enthaltenen Wiedererkennungseffekte (ob gewollt oder ungewollt) eine eigene kulturelle Geschichte geschrieben wird.⁶²
- Das Erzählen in Bildern evoziert ähnlich wie die Rezeption von Geschichte in Bildern – etwa beim Kniefall Willy Brandts – Anteilnahme und Emotionen, die hier auch über die Musik gesteuert werden, so dass man sich auch dadurch in Beziehung setzen muss zum Erzählten. Nach Hans Henning Hahn ist unser »Wissen über Geschichte, meist in Form von Geschichtsbildern, in hohem, fast ausschlaggebendem Maße stereotyp« – und dies wird durch das Musiktheater über historische Stoffe genutzt und gefördert – und die »so entstandene Korrelation von Stereotyp und Geschichte führt zur Produktion historischer und politischer Mythen«⁶³. Nicht zuletzt dadurch wirken diese Narrative gruppenbildend.
- Die Musik als Erzählinstanz bildet dabei häufig den Baustein, der Vergangenheit und Gegenwart (aber auch unterschiedliche Teile der Welt) verbindet, etwa schon durch den Einsatz alter Musik auf der gegenwärtigen Bühne oder aber durch die Verarbeitung alter Musik mit modernen musikalischen Mitteln. Auf diese Weise wird in einigen Werken das Mittelalter tatsächlich lebendig – weil hörbar – und gleichzeitig wird unsere kulturelle Abhängigkeit von unserer Geschichte deutlich gemacht, so dass die Musiktheaterbühne zur Bühne für eine »Auseinandersetzung mit der Historie sowie mit aktueller Politik«⁶⁴ werden kann.

62 Dies wird beispielsweise am Musical *Thomas and the King* (UA: London 1975) von James Harbert und Edward Anhalt deutlich: Die Musik schrieb John Williams, der (später) v.a. durch seine Filmmusik, speziell zu *STAR WARS* (zuerst USA 1977, R.: George Lucas), bekannt wurde. Die Musik von *Thomas and the King* steht deutlich in der Tradition von Frederick Loewe, der gemeinsam mit seinem congenialen Partner Jay Lerner die Musical-Szene der 1950er und 1960er Jahre geprägt hat mit Werken wie *My Fair Lady* oder *Camelot*.

63 Hahn, Hans Henning: »Stereotyp – Geschichte – Mythos. Überlegungen zur historischen Stereotypenforschung«, in: Peter Tepe/Tanja Semlow (Hg.), *Mythos No. 3: Mythos in Medien und Politik*, Würzburg 2011, S. 35-49, hier S. 37.

64 Vgl. <https://staatstheater-augsburg.de/jfk> (letzter Zugriff: 23.12.2021).

Zwischen *history* und *heritage*

Elizabeth I. im postmodernen Film

Irmgard Maassen

1. Film und Geschichte

Die Liste der Figuren, die am häufigsten im britischen Film vorkommen, wird mit einer Inzidenz von jeweils 25 – knapp vor Sherlock Holmes – von James Bond und Queen Victoria angeführt.¹ Auf den ersten zehn Plätzen finden sich, abgesehen von weiteren vier Nebenrollen der James-Bond-Filme, ein populärer Music-Hall-Charakter der 1950er Jahre sowie Queen Elizabeth I. (zwölf Filme) und King Henry VIII. (acht Filme), letzterer gleichauf mit Harry Potter. Geschichtsfilme, das belegt nicht nur diese zugegebenermaßen skurrile Statistik, stellen einen quantitativ wie qualitativ bedeutenden Zweig des britischen Filmschaffens dar, und selbst Sherlock Holmes, James Bond und Harry Potter, die nationalen Kultfiguren des 20. und 21. Jahrhunderts, wurzeln im Ambiente und in den historischen Narrativen des britischen Empire. Pop-Held*innen und historische König*innen figurieren Seite an Seite im Mythenuniversum des britischen Kinos und prägen auch international das Bild der britischen, oft verengt als englisch begriffenen, kulturellen Identität.

Nicht nur aus der touristischen Außenperspektive, sondern auch im eigenen Selbstverständnis erscheint das Vereinigte Königreich als ein von Vergangenheit und Traditionen gesättigtes Land. Schaut man auf Film und Fernsehen, so öffnet sich ein durchaus selektiv konstruiertes Geschichtspanorama. Die zitierte Statistik weist bereits auf die präferierten Epochen des britischen Geschichtsfilms hin: einerseits die Tudor-Zeit, also das 16. Jahrhundert von der skandalträchtigen Herrschaft Henrys VIII. bis hin zum als Golden Age verklärten ersten elisabethanischen Zeitalter, andererseits das ›lange‹ 19. Jahrhundert, mit Queen Victoria im Zentrum, deren lange Herrschaft einer Epoche heftigster sozioökonomischer und kultureller Umbrüche eine gewisse Stabilität verlieh. Zahlreiche Royal Biopics über Victoria – als junge oder alte Königin, mit Prinz Albert, ihrem schottischen Stallknecht oder

1 Website des British Film Institute, <https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/announcements/bfi-filmography-complete-story-uk-film> von 2021 (letzter Zugriff: 23.12.2021).

ihrem indischen Diener – zeugen von der fortdauernden Beliebtheit dieser ›Mutter der Nation‹. Zwar nehmen Verfilmungen viktorianischer Romane von Charles Dickens und Thomas Hardy neben der Palastperspektive auch die Industrialisierung Englands und die daraus entstandenen sozialen Verwerfungen in den Blick, es dominiert jedoch die Darstellung der wohlhabenden Bourgeoisie des *fin de siècle* in Literaturverfilmungen von Henry James oder John Galsworthy.

Zu verlängern ist diese Epoche durch die Einbeziehung der Regency, also der Regentschaft des späteren King George IV. zwischen 1811 und 1820, eine Zeit, deren Bild vor allem durch die Adaptionen von Jane Austens Romanen geprägt ist. Die Welle von Austen-Verfilmungen mit ihrem engen, den politischen Kontext der napoleonischen Kriege ausblendenden Fokus auf dem gesellschaftlichen Leben des Landadels, auf Herrenhäusern und Landschaftsparks haben eine visuell schwelgerische Ästhetik des Period Films begründet, an der sich spätere Geschichtsfilm abarbeiten. Am anderen Ende schließt die Ausdehnung des ›langen‹ 19. Jahrhunderts bis 1914 die edwardianische Ära mit ein (1901-10), die im nationalen Gedächtnis oft als ›endloser Sommernachmittag auf dem Herrenhausrasen‹ kurz vor der Katastrophe des Ersten Weltkriegs erscheint. Verfilmungen der Romane von E.M. Forster durch James Ivory und Ismail Merchant trugen zu dieser nostalgischen Stilisierung mit bei und prägten, zusammen mit den Jane-Austen-Verfilmungen, seit den 1980er Jahren den sogenannten Heritage-Stil.

Das 17. Jahrhundert mit seinem Bürgerkrieg zwischen Puritanern und Royalisten, dem republikanischen Interregnum des Cromwell-Protectorats und der Glorious Revolution von 1689 – also eine hochdramatische Zeit, in der ein König enthauptet, ein anderer zum Rücktritt gezwungen wurde und sich die parlamentarische Einhegung der Monarchie ausbildete – tritt im Vergleich eher in den Hintergrund. Filme über Charles I., Charles II. und Cromwell existieren, rangieren hinsichtlich ihrer Zahl und Popularität aber deutlich hinter denen über die Tudor-Zeit. Wenig dominant in der kulturellen Repräsentation erscheint auch das 18. Jahrhundert, immerhin eine Epoche, in der das britische Empire zur Weltmacht wurde und die für Ausstattungsfilm durchaus reichhaltiges Material böte. Vereinzelt bemerkenswerte Produktionen erzählen eher dekonstruierende Geschichten vom verrückten King George III. (*THE MADNESS OF KING GEORGE*, GB 1994, R.: Nicholas Hytner), von Intrigen rund um eine einsame, lesbische Queen Anne (*THE FAVORITE*, GB, IR, USA 2018, R.: Yorgos Lanthimos) oder den langwierigen Kampagnen zur Abschaffung des Sklavenhandels (*AMAZING GRACE*, GB, USA 2006; R.: Michael Apted; *BELLE*, GB 2013, R.: Amma Asante). In ihrer Mehrheit arbeiten sich die britischen Filme eher an den ›großen‹ Zeiten und Personen der Geschichte ab. Die Frage stellt sich, in welchem Umfang sie das in zelebrierender Weise tun.

Im Folgenden sollen am Beispiel von *ELIZABETH* (GB 1998, R.: Shekhar Kapur, mit Cate Blanchett in der Hauptrolle) einige Aspekte der kulturellen Funktion und der ideologischen Agenda des Historienfilms näher beleuchtet werden. Dies ge-

schieht unter Rückgriff auf Ansätze und Argumente der britischen Debatte um den Heritage-Film und dessen Rolle bei der Konstruktion nationaler Identität. Unter dem Eindruck der Freiheiten, die sich der Film *ELIZABETH* in formaler und thematischer Hinsicht gegenüber der etablierten Historiographie nimmt, wird außerdem ein besonderes Interesse darauf liegen, wie – über den Abstand von 450 Jahren hinweg – Frühe Neuzeit und Postmoderne zu Fragen von nationaler Größe, krisenhaftem Neuanfang, politischen Machttechnologien und weiblicher Selbstbestimmung miteinander in den Dialog treten.

2. Der Heritage-Film als Teil nationaler Memorialkultur

Heritage-Film bezeichnet eine auch international sehr erfolgreiche Gattung qualitativ anspruchsvoller Geschichtsfilm, die sich, anders als *action*-getriebene Mantel-und-Degen-Filme, formal durch eine opulente visuelle Ästhetik, das Bemühen um ausstatterische Authentizität, dialoglastige dramatische Handlung, ruhige Schnitte und panoramische Inszenierungen traditionsreicher Schauplätze auszeichnen. Oft sind es Literaturverfilmungen, in der Regel von gehobenen, bereits als kulturell wertvoll kanonisierten Romanen z.B. von Jane Austen, E.M. Forster oder Henry James. Heritage-Filme unterscheiden sich vom historischen Film dadurch, dass sie nicht reale historische Ereignisse oder Personen nachstellen, sondern fiktionale Geschichten erzählen.² Sie streben zwar nach Genauigkeit im Dekor und bei der Wiedergabe ihrer dem kulturellen Archiv entstammenden Prätexte, müssen sich aber eher an ästhetischer Stimmigkeit als an der Korrektheit ihrer historischen Fakten messen lassen. Überschneidungen zwischen diesen drei Grundformen sind häufig und erlauben es, theoretische Ansätze aus der Heritage-Debatte auch auf Unterformen des Geschichtsfilms wie Royal Biopics, also Verfilmungen des Lebens historischer König*innen, anzuwenden.

Durch ihren großen internationalen Kassenerfolg und ihren Status als künstlerisch wertvoll haben Heritage-Filme gleichwohl einen enormen Einfluss auf die Sicht der Vergangenheit. Sie reproduzieren und verbreiten das nationale Kulturerbe. Die britische Kritik³ sieht die kulturelle Funktion der Heritage-Filme in der

2 Ich folge hier der pragmatischen terminologischen Unterscheidung von Leach, Jim: *British Film*, Cambridge 2004, S. 221.

3 Wegweisend und konzise: Higson, Andrew: »Heritage Cinema and Television«, in: David Morley/Kevin Robins (Hg.), *British Cultural Studies*, Oxford 2001, S. 249-260. Vgl. auch Leggett, James: *Contemporary British Cinema: From heritage to horror*, London 2008, S. 75-82; Hill, John: *British Cinema in the 1980s: Issues and Themes*, Oxford 1999, S. 73-98; Gibson, Pamela Church: »Fewer Weddings and More Funerals: Changes in the Heritage Film«, in: Robert Murphy (Hg.), *British Cinema of the 90s*, London 2000, S. 115-124. Für eine historisierende Einordnung der Heritage-Debatte in das politische Klima der Thatcher-Zeit vgl. Monk, Claire: »The

Zirkulation von Bildern und Narrativen, die an der Konstruktion von nationaler Identität mitwirken. Sie leihen sich insbesondere einem kritischen Zugriff, der an der Intersektion von nationalen Stereotypen mit denen von Klasse, Geschlecht und *race* interessiert ist, zentralen Kategorien der Kulturstudien, für die Heritage-Filme ein produktives Untersuchungsobjekt bilden. Unter einer solchen funktionalen Perspektive lassen sich auch Geschichtsfilme im engeren Sinne diskutieren, also solche Filme, die öffentliche, auf realen Ereignissen basierende Geschichte statt privater, fiktionaler Geschichten erzählen. Inwieweit diese Unterscheidung von öffentlich und privat gerade in Royal Biopics zunehmend unterlaufen wird, kann anhand von *ELIZABETH* exemplarisch deutlich werden.

Im Verlauf der Debatte haben im Wesentlichen zwei Argumente dazu beigetragen, die implizite Abwertung des klassischen Heritage-Films als ideologisches Instrument einer konservativen Kulturpolitik zu relativieren. Zum einen ist mit Recht darauf verwiesen worden, dass auch ›progressive‹ Filme, die etwa in der Arbeiterklasse oder dem kreativen großstädtischen Milieu angesiedelt sind, eine analoge Traditionsgebundenheit aufweisen können.⁴ Zum anderen ist betont worden, dass die starke Akzentuierung der nationalideologischen Agenda der Heritage-Filme die sehr unterschiedlich motivierten Rezeptionsinteressen der Zuschauer*innen ignoriert. Die Fokussierung auf das Politische vernachlässige andere fruchtbare Untersuchungsperspektiven wie die generische Überschneidung mit Liebesfilmen.⁵ Tatsächlich ziehen Heritage-Filme, im Gegensatz zu historischen Abenteuerfilmen, ein überwiegend weibliches Publikum an; sie gelten gemeinhin als Frauenfilme. Sowohl der übliche *romance plot* auf der Handlungsebene als auch die formalästhetische Betonung von Interieurs und Kostümen befriedigen insbesondere weibliche Sehgewohnheiten und -erwartungen. Das legitimiert allerdings keineswegs eine unpolitische Sicht dieser Filme, verkompliziert aber, wie an *ELIZABETH* deutlich werden wird, ein Interpretationsnarrativ, das einsträngig auf Machtpolitik ausgerichtet ist.

British heritage-film debate revisited«, in: dies./Amy Sargeant (Hg.), *British Historical Cinema: The history, heritage and costume film*, London 2002, S. 176-198. Siehe auch Higson, Andrew: »From political power to the power of the image: contemporary ›British‹ cinema and the nation's monarchs«, in: Mandy Merck (Hg.), *The British Monarchy on Screen*, Manchester 2016, S. 339-362; Monk, Claire/Sargeant, Amy: »Introduction: The past in British cinema«, in: dies. (Hg.), *British Historical Cinema*, S. 1-14.

4 Vgl. Fitzgerald, John: *Studying British Cinema: 1999-2009*, Leighton Buzzard 2010, S. 47-72.

5 Vgl. Claire Monks Kritik am Gender-Bias der Heritage-Debatte, in: dies.: »The Heritage Film and Gendered Spectatorship«, in: *CloseUP: The Electronic Journal of British Cinema* (1997), Parts 1 + 2 o.P.: »What I do want to suggest, however, is that the monolithic dismissals of heritage films as overridingly ›conservative‹ produced in the early 1990s were achieved and were only achievable by silencing questions around the gendering and sexuality of the films, their appeal and their consumption.« <https://www.shu.ac.uk/services/lc/closeup/monk.htm> vom 31.05.2015 (Zugriff nicht mehr möglich).

Die Annahme, dass Kostümfilm am historischen Narrativ der Nation mitarbeiten, nimmt das Genre ernst und verweigert sich der geläufigen Trennung von seriöser Historiographie und populärkulturellem Geschichtspastiche. Deshalb steht auch die Frage nach der Korrektheit des im Film gezeichneten Geschichtsbildes nicht mehr im Mittelpunkt der Kritik: Die Frage nach der ›Wahrheit‹ wird durch den Eindruck von ›Authentizität‹ – und der dadurch erlangten Beglaubigung der historischen Narration – verdrängt.⁶ Es bleibt natürlich weiterhin möglich, das filmische Geschichtsbild mit dem der akademischen Geschichtsschreibung zu vergleichen, um Verzerrungen, Erfindungen, Anachronismen und schiere Lügen herauszuarbeiten. Eine solche Perspektive tendiert jedoch dazu, künstlerische Freiheit und historiographische Faktentreue gegeneinander in Stellung zu bringen und damit den Film als Medium nationalen Geschichtsbewusstseins abzuwerten.⁷ Es sind jedoch gerade die populären Geschichtsvorstellungen, die einen enormen Einfluss in Gesellschaft und Kultur entfalten, Selbst- und Fremdbilder formen, Herrschaft legitimieren oder delegitimieren, kollektive Wünsche und Ängste inspirieren. Filme prägen das Imaginäre der Nation.

Geschichtsfilm werden also in ihrer Relevanz legitimiert, indem sie als integraler Teil der nationalen Memorialkultur betrachtet werden. Das kritische Interesse an der Memorialkultur und ihren Inszenierungen des historischen Gedächtnisses richtet sich dabei primär auf die Gegenwart: Der Geschichtsfilm verhandelt im historischen Gewand heutige Themen. Die Analyse von *ELIZABETH* fragt also danach, wie wir uns in unserem historischen Bild von der Frühen Neuzeit selbst reflektieren. Geschichtsfilm werden als Spiegel unserer selbst kenntlich, sie sind Projektionsflächen unserer eigenen Bedürfnisse, Ängste und ideologischen Vorannahmen. Das macht ihre Untersuchung spannend und selbstreflexiv. Wie ein solcherart ›präsentistisches‹ Geschichtsinteresse bei Filmemacher*innen und -kritiker*innen aber mit historischer Differenz umgeht, inwieweit es das ›Andere‹ in vergangenen Kulturen erkennen und damit anzuerkennen in der Lage ist, wird zu diskutieren sein. Meine These mit Bezug auf mein Filmbeispiel ist, dass *ELIZABETH* die Alterität der Vergangenheit vor allem im Bereich der politischen Macht ausübung verortet, während auf die Gefühlsstrukturen, Mentalitäten und Psychologien der Figuren heutige Konzepte angelegt werden. Der Effekt ist in zweierlei

6 McKechnie, Kara: »Taking liberties with the monarch: The royal bio-pic in the 1990s«, in: Monk/Sargeant (Hg.), *British Historical Cinema*, S. 217-236, hier S. 218. Vgl. auch Sargeant, Amy: »Making and Selling Heritage Culture: Style and authenticity in historical fictions on film and television«, in: Justine Ash/Andrew Higson (Hg.), *British Cinema, Past and Present*, London 2000, S. 301-315.

7 Die universitäre Anglistik ist dieser Versuchung erlegen, als sie ernsthaft vor diversen Geschichtsklitterungen in *ANONYMOUS* (GB, D 2011, R.: Roland Emmerich) warnte, namentlich vor dessen These, dass der eigentliche Autor von Shakespeares Dramen der Earl of Oxford sei.

Hinsicht affirmativ: Er legitimiert die Überlegenheit und Fortschrittlichkeit des modernen politischen Systems und bestätigt zugleich die gegenwärtige Gefühlskultur als ›natürlich‹ und zeitlos.

3. Vergangenheit zwischen Wert und Verwertung

Die britische kulturwissenschaftliche Kritik nimmt die populären, in der Alltagskultur verbreiteten Geschichtsbilder ernst und analysiert sie nicht nur hinsichtlich der Dynamiken von Entmythologisierung und Gegenmythologisierung, sondern auch im Spannungsfeld von ideologischer Bedeutung und konsumkapitalistischer Vermarktung, also von Wert und Verwertung. Im Fokus steht »the continuing role of royal representation in film and television as patriotic signifier and entertainment commodity.«⁸

Die implizite Annahme der Heritage-Debatte ist, dass solche Filme das zeigen, zirkulieren und zelebrieren, was als bewahrenswert an der Vergangenheit gilt. Sie bauen mit am Gebäude nationaler Werte. Dabei findet eine zirkuläre Selbstverstärkung von kulturellem Wert statt: Die Filme beziehen ihren Status als Arthouse-Filme aus ihrem Sujet, das der ›gehobenen Kultur‹ angehört, und bestätigen wiederum dessen kulturelle Relevanz durch die mediale Reproduktion. Film und historischer Gegenstand leihen sich gegenseitig ihr Prestige. Was das in unserem Fall bedeutet, kann man an der Liste der Schauspielerinnen erkennen, die Elizabeth I. im Film verkörpern haben: Vor Cate Blanchett in *Shekhar Kapur ELIZABETH* und *ELIZABETH: THE GOLDEN AGE* (GB, F 2007, R.: Shekhar Kapur) waren das u.a. Sarah Bernhardt (1912), Flora Robson (1937 und 1940), Jean Simmons (1953), Bette Davis (1939 und 1955), Judi Dench (1998), Helen Mirren (2005) und Vanessa Redgrave (2011).⁹ Starkult und Monarchiekult verstärken sich gegenseitig, wenn eine große Schauspielerin, Königin ihres Fachs, der historischen Figur angemessenes Leben einhaucht. In dieser Hinsicht arbeiten Royal Biopics an der politischen und kulturellen Legitimierung der Monarchie mit.

Wertschöpfung findet aber auch auf der ökonomischen Ebene statt. Der Heritage-Film, als Teil der Heritage-Kultur, für die England nicht nur bei anglophilen

8 Merck, Mandy: »Introduction«, in: dies. (Hg.), *The British Monarchy on Screen*, S. 1-19, hier S. 1.

9 Vgl. <https://www.theguardian.com/uk-news/gallery/2015/feb/03/elizabeth-i-in-tv-and-film-from-bernhardt-to-blanchett> vom 03.02.2015 (letzter Zugriff: 23.12.2021). Für eine der historischen Chronologie entgegenlaufende Annäherung an Elizabeth über eine Untersuchung ihrer Verkörperung durch berühmte Filmstars vgl. Bronfen, Elisabeth/Straumann, Barbara: »Elizabeth I: the cinematic afterlife of an early modern political diva«, in: Merck (Hg.), *The British Monarchy on Screen*, S. 132-154.

Tourist*innen berühmt ist, leistet inzwischen einen gewichtigen Beitrag zur britischen Wirtschaftskraft. Heritage-Filme treiben durch Merchandising und Tourismus die Heritage-Industrie an.¹⁰ Das postindustrielle Britannien setzt seit Thatchers Deindustrialisierungspolitik der 1980er Jahre – nicht zufällig die Zeit, in der das Heritage-Genre aufblühte – zunehmend auf den Servicesektor. Tourismus machte 2014 neun Prozent des Wirtschaftsaufkommens aus,¹¹ wobei sich die Vermarktung des Standorts Großbritannien regelmäßig auf die traditionsreichen Stätten bezieht, die durch Geschichtsfilme bekannt geworden sind. Britanniens kulturelles Kapital wird zum Selling Point. Insofern ist die eigene Geschichte nicht nur ein ›weicher‹ Faktor in nationalen Identitätsdiskursen, sondern ein durchaus substantieller Wirtschaftsfaktor. Ein Bericht des Oberhauses von 2014 bezeichnet das kulturelle Erbe in Museen und Galerien – worunter er bezeichnenderweise auch die Monarchie fasst – als wichtige Quelle für Britanniens Soft Power und kalkuliert kühl mit der politischen und ökonomischen Instrumentalisierung der kulturellen Dominanz Britanniens im globalen Wettbewerb.¹²

Angesichts der Bedeutung des Heritage für die Kommerzialisierung der nationalen Identität erhebt sich zwangsläufig die Frage, welche Geschichte denn hier inszeniert wird. Wessen materielles Erbe wird als erhaltenswert in Szene gesetzt? Aus welcher Perspektive? Für wen? Hinsichtlich der in den Heritage-Filmen bevorzugten Epochen und sozialen Schichten finden sich deutliche Präferenzen: Die vorindustrialisierte Welt dominiert das mediale Bild der Englishness, nicht unbedingt im Sinne von vor 1800, sondern im Sinne der Fokussierung auf ländliche, nicht-urbane Schauplätze, auf vordemokratische Sozialstrukturen, auf die oberen Schichten, insbesondere den Landadel in großen Herrenhäusern, umgeben von historischen Landschaftsparks, deren Anlage die politische Agenda der ›englischen Liberalität‹ symbolisiert. Mit dieser Bevorzugung des niederen Adels, der als organisch mit dem englischen Landleben verwachsen präsentiert wird, und des traditionellen gehobenen Bürgertums bildet das Genre einen sozial äußerst exklusiven Ausschnitt der englischen Gesellschaft ab. Erst gegen Ende der 1990er Jahre beginnt sich die Kritik daran auch in der Machart der Filme selbst niederzuschlagen, indem z. B. in einer Jane-Austen-Verfilmung die koloniale Quelle des adligen

10 Vgl. A. Sargeant: *Making and Selling Heritage Culture*.

11 »Tourism adds £115 billion to UK GDP annually and employs 2.6 million people; nine per cent of the UK economy on both measures.« House of Lords, Select Committee on Soft Power and the UK's Influence: *Persuasion and Power in the Modern World* (Report of Session 2013-14). London 28 March 2014, § 196, S. 96.

12 Ebd., § 197/198, S. 97: »VisitBritain cited the Premier League, the BBC, the monarchy and the 2012 Olympic and Paralympic Games as tourism pull factors. Museums and other collections also play a key role in attracting tourists to the UK: [...] visitors to the UK return home with an increased appreciation for the UK, and have a greater knowledge and understanding of the business opportunities that it provides.«

Wohlstands thematisiert wird (MANSFIELD PARK, GB 1999, R.: Patricia Rozema), die Bilder grobkörniger werden oder, wie in der populären Serie DOWNTON ABBEY (GB 2010-2015, R.: Brian Kelly et al.), neben der adligen Familie auch das Personal ins Zentrum der Geschichte rückt. Für Filme, die in dieser Weise selbstreflexiv – wenn auch, wie im Fall von DOWNTON ABBEY, nicht notwendigerweise weniger affirmierend – mit ihrer Heritage-Ästhetik umgehen, hat sich die Bezeichnung *post-heritage* eingebürgert. Aber trotz der Weiterentwicklung des ästhetischen Repertoires bleibt die Frage nach den sozialen Hierarchien und kulturellen Werten, die durch das Genre impliziert, affirmiert oder dekonstruiert werden.

Wenig überraschend steht der Verdacht im Raum, dass diese Filme mit ihrer Hochglanzästhetik und ihrem selektiven sozialen Fokus nicht nur ein idealisierendes, sondern ein nostalgisches und im Kern politisch konservatives Verhältnis zur Vergangenheit kultivieren. Der Nostalgievorwurf wird durch den Entstehungskontext des Genres in den 1980er Jahren gestützt, als Maggie Thatchers neoliberale Entfesselung einer unregelmäßig funktionierenden Marktwirtschaft soziale Sprengkräfte freisetzte, die dann nach Einhegung durch eine forcierte Law-and-Order-Politik einerseits und durch einen betont restaurativen Wertekonservatismus andererseits verlangte. Heritage-Kultur und Heritage-Film fungieren in dieser Lesart als Kontinuitätsgaranten und Sinnstifter in Zeiten historischer Brüche, öffnen sie doch imaginäre Rückzugsräume aus einer Welt rapiden sozialen, technischen und kulturellen Wandels.

Im Hinblick auf die gesellschaftliche Funktion des Genres insgesamt spricht viel für diese These. Jedoch sind Filmtexte, als sprachlich-visuelle Konstrukte, in ihrer Bedeutung selten monolithisch und widerspruchsfrei. Die Schönheit der Bilder steht oft im Widerstreit mit einer tragischen oder grausamen Handlung, was eine differenzierte Rezeptionshaltung verlangt, um der Spannung zwischen visueller Attraktivität und problembehaftetem Narrativ gerecht zu werden. Auch ist diesen Filmen durchaus ein selbstironisches Moment zu eigen, wenn sie den Zitatcharakter ihrer Bilder ausstellen oder durch harte Schnitte ein evoziertes Idyll demontieren. Dementsprechend ist die durch Heritage-Filme projizierte Nostalgie zumeist ein gebrochenes Gefühl, in das nicht nur die Sehnsucht nach einer idealisierten Vergangenheit eingeschrieben ist, sondern auch das Bewusstsein von der Artifizialität der filmischen Vergangenheitsrekonstruktion. Die Filme laden deshalb, so ist betont worden, zu einer Haltung ›reflektiver‹ Nostalgie ein.¹³ In ähn-

13 Vgl. die Unterscheidung von *restorative* und *reflective nostalgia*, wie sie Adam Muller unter Rückgriff auf Svetlana Boym's einflussreiche Begriffsprägung (Boym, Svetlana: *The future of nostalgia*, New York 2001) unternimmt. Muller, Adam: »Notes towards a Theory of Nostalgia: Childhood and the Evocation of the Past in Two European ›Heritage‹ Films«, in: *New Literary History* 37,4 (2006), S. 739-760. URL: <https://www.jstor.org/stable/20057976> (letzter Zugriff: 23.12.2021)

licher Weise unterscheidet Higson zwischen einer ›modernen‹ Nostalgie, die auf Verlusterfahrung und Melancholie basiert, und einer ›postmodernen‹, a-temporalen Nostalgie, die eher die Wiedererlangbarkeit der verlorenen Vergangenheit durch digitale Simulacren und konsumierbare Reproduktionen zelebriert.¹⁴ Ein postmoderner Film wie *ELIZABETH* spielt auf komplexe Weise mit diesen verschiedenen Arten nostalgischer Erwartung.

4. *ELIZABETH* zwischen historischer Faktentreue und Authentisierungsfiktion

Shekhar Kapurs *ELIZABETH* ist zwischen Arthouse Cinema und Multiplex-Kino angesiedelt und spricht ein Publikum aus beiden Bereichen an. Wer sich bei ernsthaftem Period Drama mit Kunstanspruch langweilt, findet hier Tempo, Witz, Sex, Blut und skrupellose Verschwörungen. Der Film mischt sein historisches Thema mit Genrekonventionen, insbesondere mit *romance* und *action*, und greift neben Thriller-Elementen auch auf Motive der Schauerromantik zurück. Kapur legt den Schwerpunkt der Handlung auf den unsicheren Beginn von Elizabeths Herrschaft; erst in seiner Fortsetzung ihrer Lebensgeschichte, *ELIZABETH: THE GOLDEN AGE*, stehen die historischen Ereignisse von 1587 und 1588 im Mittelpunkt, die den volkstümlichen Mythos der Königin geprägt haben: die Hinrichtung ihrer Rivalin Mary Stuart und der Sieg über die spanische Armada.

Der Film von 1998 hingegen beginnt mit dem Tod von Queen Mary, Elizabeths katholischer Halbschwester, und stellt die gefährdeten ersten Jahre ihrer Regierung ins Zentrum. Kapur zeigt eine jungmädchenhafte Prinzessin, deren Legitimität innenpolitisch durch die Gegnerschaft mächtiger Adliger und großer Teile des Klerus bedroht ist, während gleichzeitig die katholischen Kontinentalmächte, allen voran Spanien und Frankreich, durch Heiratspolitik oder Mordkomplotte versuchen, Elizabeths Thronanspruch zu unterminieren. Elizabeths Ringen um die Festigung ihrer Macht ist ein Reifungsprozess, in dem sie lernt, sich gegen ihre Berater zu behaupten, das Land religiös zu befrieden und sich erfolgreich gegen politische Heiratspläne zu wehren, aber in dem sie schließlich auch – wie ihre gefürchtete Vorgängerin, die ›blutige Mary‹ – ihre Gegner exekutionieren lässt.

Die Liebeshandlung dreht sich um Robert Dudley, dessen Favoritenstatus bei Hofe schon zeitgenössisch zu Klatsch Anlass gab. Der historisch verbürgte Skandal um den Tod seiner ersten Frau, die einer Ehe mit Elizabeth im Wege gestan-

14 Damit differenziert Higson seine ursprüngliche Kritik aus den 1990er Jahren am Heritage-Genre. Higson, Andrew: »Nostalgia is not what it used to be: heritage films, nostalgia websites and contemporary consumers«, in: *Consumption Markets & Culture* 17,2 (2014), S. 120-142. DOI: <https://doi.org/10.1080/10253866.2013.776305>

den hätte, wird ausgelassen. Stattdessen greift der Film die zeitlich später liegende Episode seiner verheimlichten zweiten Eheschließung auf und fügt eine fiktive Verwicklung in diplomatische Intrigen hinzu, wodurch Dudley in den Verdacht des Verrats gerät. Gegner wie der ehrgeizige Duke of Norfolk und Beraterfiguren wie William Cecil Lord Burghley und Walsingham spielen wichtige Nebenrollen, werden allerdings ebenfalls stark fiktionalisiert. Der Film feiert nicht die Größe des Golden Age, sondern unternimmt eine skeptische Befragung der Bedingungen, unter denen Elizabeths Machtkonsolidierung erreicht wurde, und wirft einen desillusionierenden Blick auf die dafür eingesetzten Mittel.

Wie der kurze Abriss deutlich macht, schneidet der Film Ereignisse aus der Herrschaft Elizabeths willkürlich und oft ohne Rücksicht auf die Chronologie zusammen. So werden Entwicklungen, Figuren und Vorfälle in die ersten Jahre ihrer Regierung gepresst, die in Wirklichkeit erst viel später stattgefunden haben; andere Ereignisse sind erfunden oder in andere Zusammenhänge montiert. Der Effekt ist ein straffer Handlungszusammenhang, der zwar dramaturgische Spannung erzeugt, aber keine Entwicklungslinien entwirft, sondern episodisch und fragmentarisch bleibt. Es gibt keine auktoriale Perspektive, die Ordnung und Wegweisung im unübersichtlichen Geschehen herstellt, lediglich mit der jungen Königin eine um ihr Überleben in diesen undurchschaubaren Verhältnissen kämpfende Zentralfigur. Das *plotting* ist so kompliziert, dass nicht immer verständlich ist, was vor sich geht – wer konspiriert mit wem, wie verlaufen die Fronten, wo sind wir gerade, welche dunklen Motive sind am Werk? Diese Intransparenz mag lediglich einem schlechten Drehbuch zuzuschreiben sein; ich sehe darin hingegen einen – möglicherweise unintendierten – Authentisierungseffekt, weil dadurch die Alterität, die Fremdheit einer historischen Welt betont wird, die von Verschwörungen und Komplotten charakterisiert ist. Gerade die Tatsache, dass die Zuschauer*innen die Zusammenhänge nicht voll durchschauen, lässt die inszenierte Geschichte lebens-echt erscheinen, denn wir teilen dadurch die Erfahrung historischer Kontingenz mit den Filmfiguren. Die Lückenhaftigkeit der Geschichtsdarstellung dient so paradoxerweise der Beglaubigung ihrer Authentizität.

Die Abkehr von einer klaren, chronologischen und rational motivierten Narration bedient ein postmodernes Geschichtsverständnis, das großen historischen Erzählungen mit Skepsis begegnet. In der filmischen Umsetzung spiegelt sich diese Unübersichtlichkeit, wenn die Kameraführung alterniert zwischen heimlichen, die höfische Bespitzelungssituation reproduzierenden Blickwinkeln und Totalen aus der Vogelperspektive, die, ähnlich der Heritage-Ästhetik, die monumentale spätmittelalterliche Architektur für einen Moment majestätisch in Szene setzen, aber die Königin darin klein und verloren aussehen lassen. Das historische Erbe wird von der Kamera zwar beeindruckend, jedoch nicht mit der schwelgerischen Behaglichkeit des konventionellen Heritage-Films in den Blick gerückt; dadurch ist der geschichtliche Raum kein nostalgischer Wohlfühlraum mehr. Die Eingangsszene

des Films, die auf dem Scheiterhaufen brennende Protestant*innen zeigt, verdeutlicht exemplarisch, wie eine hochstilisierende Bildregie selbst aus dem Grauen ein symmetrisches Bild komponiert. Auch hier wechselt die Kamera von Nahaufnahmen, die nur verwirrende Teilausschnitte einfangen, in die Vogelperspektive. Der Effekt ist eine ästhetisierende Distanzierung, aber keine das Verständnis fördernde Einordnung des Geschehens in einen historischen Zusammenhang.

Der Film fikionalisiert also die nationale Geschichte, ohne sie jedoch in ihren zentralen Elementen umzuschreiben. Das funktioniert, denn alles, was man sieht, kommt einem ›wahr‹ im Sinne von ›vertraut‹ vor: Die historischen Zusammenhänge mögen verkürzt, verfälscht oder erfunden sein, aber die Bilder und Einzelszenen erscheinen wahr, weil wir sie schon anderswo gesehen haben. William Cecil Lord Burghley tritt z.B. als alter, weiser Berater der jungen Königin auf, obwohl er zum Zeitpunkt von Elizabeths Thronbesteigung noch nicht 40 Jahre alt war. Dieser Anachronismus wirkt insofern glaubhaft, als die Figur damit dem Porträt (Marcus Gheeraerts dem Jüngeren zugeschrieben, datiert nach 1585) gleicht, das einen deutlich über 65-jährigen Burghley zeigt. Die Tatsache, dass wir ihn wiedererkennen, weil er dem Bild, das wir von ihm haben, ähnelt, reicht als Beglaubigung der historischen Wahrheit aus.¹⁵ Einen ähnlichen Wiedererkennungseffekt hat die Szene im Film, in der Elizabeth mit Robert Dudley die Volta tanzt, eine Episode von zweifelhafter Faktizität, die allerdings durch ein zeitgenössisches Gemälde, das in einem der großen Herrenhäuser Englands hängt, so bekannt ist, dass sie in einschlägigen Darstellungen Elizabeths selten fehlt.¹⁶ Kapurs Film zitiert diesen Tanz gleich zweimal und nutzt die apokryphe Szene geschickt, den nachlassenden Einfluss des Liebhabers zu illustrieren.

Der Film mag daher historisch inakkurat sein, aber er produziert den Eindruck von Authentizität durch Rückgriff auf die Bilder, die wir kennen – das ist die zentrale Strategie des postmodernen Geschichtspastiches. Fredric Jameson bringt das auf den Punkt, wenn er schreibt, dass wir dazu verdammt sind »to seek History by way of our own pop images and simulacra of that history, which itself remains forever out of reach«.¹⁷ Das historische Narrativ von ELIZABETH ist dementsprechend überwiegend durch Intertextualität beglaubigt, und zwar nicht nur durch die Intertextualität der Bilder, die unser visuelles kulturelles Archiv ausmachen, sondern auch die Intertextualität des Stils. Denn die komplexe Handlungsstruktur des Films erinnert an Shakespearesche Dramen, insbesondere seine Historien

15 Das Bild Burghleys findet sich unter [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:William_Cecil_1st_Baron_Burghley_from_NPG_\(2\).jpg#/media/File:William_Cecil_1st_Baron_Burghley_from_NPG_\(2\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:William_Cecil_1st_Baron_Burghley_from_NPG_(2).jpg#/media/File:William_Cecil_1st_Baron_Burghley_from_NPG_(2).jpg) (letzter Zugriff: 23.12.2021)

16 Siehe https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Robert_Dudley_Elizabeth_Dancing.jpg (letzter Zugriff: 23.12.2021).

17 Jameson, Fredric: *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*, London 1991, S. 25.

– wir begegnen der gleichen etwas unübersichtlichen Gemengelage von Fraktionen und Adligen, den Intrigen, der Gegenüberstellung von guten und schlechten Ratgebern, der Ambivalenz von Figuren, die kein eindeutiges moralisches Urteil erlauben. Wir kennen das von der Shakespearebühne und halten es deshalb für ein realistisches Bild.

Im Einklang mit der postmodernen Abkehr vom *grand récit* und der Hinwendung zu Bildern als Authentisierungsstrategie des Historischen steht auch die Repräsentation der Charaktere. Die Gegenwärtigkeit der Vergangenheit wird vor allem durch die Inszenierung der Figuren evoziert, deren Psychologie und Gefühlsstrukturen unmittelbar vertraut und ›modern‹ wirken. Die Königin erscheint in ihrem Habitus, in ihrer Körperlichkeit und ihren Emotionen ganz als unsere Zeitgenossin. Historische Alterität hingegen, das ›Andere‹ der Vergangenheit, wird überwiegend durch ausstatterische Details, also auf der Oberfläche, erzeugt; Historizität ist durch Kostüme, Kulissen und Requisiten hergestellt. Wie im Heritage-Film liegt auch hier großer Wert auf Stimmigkeit und Korrektheit. Insofern tritt uns die Renaissance, ja die Geschichte selbst mehr als Ort denn als Epoche entgegen – sie ist eher spatial als temporal bestimmt. Sie ist der dekorative Schauplatz für eine Handlung, die kaum versucht, zeitliche und kausale Entwicklungen oder historische Zusammenhänge aufzuzeigen.

Man mag in dieser an der Oberfläche festgemachten Historizität Parallelen zur Inszenierung von Geschichte als lebendiges Museum erkennen. Solche Themenparks schüren die Erwartung, durch Verkleidung und Rollenspiele in die Vergangenheit eintauchen zu können, ohne Tiefenstrukturen wie Mentalitäten oder sinnlich nicht direkt wahrzunehmende Machtverhältnisse verstehen zu müssen. Die Annahme ist, dass sich unter dem historischen Kostüm das universal Menschliche findet, das als solches dem Verständnis der Gegenwart unmittelbar zugänglich ist, weil es selbst nicht als historisch konstituiert begriffen wird. Der Film fördert diese Sicht und wird damit als Teil der postmodernen Erlebniskultur kenntlich.

5. ›Virgin Queen‹ – Der Körper der Königin

Der generische Mix von historischem Politthriller und Liebesdrama in ELIZABETH kann sich auf die reale frühneuzeitliche Verschränkung von Machtpolitik und Familienpolitik stützen. Denn die Frage der dynastischen Nachfolge bestimmt alles: sowohl Elizabeths Legitimität als Thronfolgerin, die an der Anerkennung der Rechtmäßigkeit der Ehe Henrys VIII. mit ihrer Mutter Anne Boleyn durch die katholische Kirche hängt, als auch die Notwendigkeit ihrer eigenen, politisch möglichst klugen, Heirat. Das erlaubt dem Film, Machtfragen im Gewand einer Liebesgeschichte zu verhandeln, die Liebesbeziehung zu Dudley in den Vordergrund zu rücken und damit ein weibliches Publikum anzusprechen. Königlich-Begeh-

ren, Eifersucht und Entsagung nehmen breiten Raum ein. Der Film legt nahe, dass es weniger politische Bedenken sind, die Elizabeth abhalten, auf eines der vielen Heiratsprojekte einzugehen, sondern die Tatsache, dass sie nur Dudley liebt. Die Sicht der Ehe als eine politische oder geschäftliche Transaktion wird zwar nicht unterschlagen, aber doch, anachronistisch, diskreditiert. Im Effekt trägt das zu einer Entpolitisierung der Geschichte bei. Die Monarchin wird in ihrer privaten, nicht politischen Rolle gezeigt; ihre relevanten Siege sind solche über das eigene Begehren, die eigenen Ängste, und nicht über den politischen Gegner auf dem Schlachtfeld oder am Verhandlungstisch. Die zunehmende Souveränität der jungen Königin kann direkt an ihrer wachsenden emotionalen Unabhängigkeit von Dudley gemessen werden, ein postfeministisches Zuschauer*innen vertrautes Motiv. Ähnlich wie in anderen Royal Biopics über Victoria oder Elizabeth II. sehen wir hier eine Tendenz zur Domestizierung der Monarchie. Die Königin wird in ein bürgerliches und zugleich feminisiertes Wertesystem eingemeindet. Das kann man als einen Beitrag zur Legitimierung der Monarchie in bürgerlich-demokratischen Zeiten lesen.¹⁸

Die historische Anomalie einer Frau auf dem Thron ist natürlich guter Filmstoff. Im Einklang mit der Populärgeschichte ist auch ELIZABETH auf die angebliche oder tatsächliche Jungfräulichkeit der Königin fixiert. Das Bild der Virgin Queen, in dem die Ikonographie der von der protestantischen Reformation gerade aus den Kirchen verdrängten Madonna mit dem Herrscherinnenbildnis verschmilzt, wurde von Elizabeth selbst politisch instrumentalisiert. In diesem Motiv konvergieren Macht- und Geschlechterpolitik: Unter beiden Aspekten ist es ein kluger Schachzug, unverheiratet zu bleiben. Als Virgin Queen entzieht sie sich den Unwägbarkeiten einer politischen Allianz in dem volatilen, katholisch dominierten europäischen Machtgefüge. Und sie vermeidet zugleich, gemäß der patriarchalischen Genderordnung einen Ehemann als ihr Haupt anerkennen zu müssen. Der Film erläutert, im Einklang mit dem historischen Urteil, durchaus diese Implikationen ihrer Eheverweigerung.

Zugleich aber kommt er dem gegenwärtigen Lebensgefühl entgegen, indem er Elizabeths Verhältnis zu Dudley eindeutig sexualisiert. In dieser Version der Geschichte hat die Königin natürlich Sex, und der ganze Hof sieht und weiß es. Für ein postfeministisches Publikum ist die Vorstellung, weibliche Selbstverwirklichung nicht durch Sex, sondern durch Keuschheit zu erlangen – also Asexualität als Emanzipation von patriarchalischen Herrschaftsstrukturen zu begreifen – offensichtlich nicht gut vermittelbar. Im zweiten Schritt stellt der Film daher die spätere Selbststilisierung der Königin als Virgin Queen als den hohen Preis dar, den sie für die Sicherung ihrer Macht zahlen muss. Sie opfert einen Teil von sich,

18 Vgl. A. Higson: *From political power*, S. 357.

ihre sexuelle Natur, ihr Liebesglück, im Interesse des Landes und der Festigung ihrer Herrschaft. Das Opfer, das sie bringt, wird geradezu als Märtyrertum überhöht, indem Elizabeth sich die Haare abscheren lässt; die bildliche Parallele zur düsteren Eingangsszene des Films, in der protestantische Märtyrer*innen mit blutig geschnittenen Köpfen auf dem Scheiterhaufen sterben, ist intendiert. (Dass sie ihr Haar abgeschnitten habe, ist zwar reine Fiktion, aber im Sinn eines Geschichtspastiches glaubwürdig durch die Überlieferung, dass sie im Alter unter ihrer Perücke kahlköpfig gewesen sei.) Die Gleichsetzung von Elizabeths autokratischer Herrschaftskonsolidierung mit dem Interesse des Landes wird durch den Film übrigens nicht problematisiert; er affirmiert hier, bei aller sonstigen Demontage, ganz traditionell den Tudor-Mythos.

Äußerst geschickt führt der Film hier ein vormodernes Motiv, das uns heute eher fremd anmutet, mit einem weithin akzeptierten postfeministischen Klischee zusammen. Man kann Elizabeths Entsagung einerseits, historisch angemessen, als Illustration des frühneuzeitlichen Konzeptes der Doppelnatur des Herrscherkörpers sehen – als Verschwinden des *body private* im *body politic*. Ihre Selbststilisierung zur Virgin Queen beruht auf der symbolischen Gleichsetzung der Unberührtheit des weiblichen Körpers mit der Integrität des Staatskörpers. Verständlich ist ihre Entsagung aber auch ganz ohne Kenntnis dieser staats-theoretischen Idee: Denn dass Frauen sich zwischen Liebe und Karriere entscheiden müssen, ist ja eine gängige Warnung an zu ambitionierte Feminist*innen; auch hier erkennt sich das postfeministische weibliche Publikum in einer durch und durch zeitgenössischen, verbürgerlichten Elizabeth wieder.

Die moderne sexuelle Freizügigkeit, die der Film Elizabeth unterstellt, wird zusätzlich akzentuiert durch die Hereinnahme von Inszenierungen queerer Sexualität. Elizabeth überrascht einen ihrer aussichtsreicheren Bewerber, den französischen Duc d'Anjou, in Frauenkleidern bei einer spektakulären Orgie. Die Szene bedient einerseits Seherwartungen, die von historischen Dokumentationen über die Borgia und andere dekadente Renaissancefürst*innen gespeist sind; andererseits positioniert sie den Film recht genau in seinen gesellschaftlichen Entstehungskontext kurz nach dem Regierungsantritt von Tony Blairs modernisierter Labour-Partei. Denn die amüsierte Toleranz, mit der Elizabeth reagiert, charakterisiert sie als weltoffene, liberale Figur ganz im Stil der jungen Millenials, die die Politik von New Labour so offensiv umwarb. Die konservative Vorgängerregierung hatte zuvor Homosexualität zu re-kriminalisieren versucht. Dass diese Szene trotz ihres fiktiven Charakters nicht wie ein ungläubwürdiger Anachronismus wirkt, liegt wiederum daran, dass sie durch Shakespeare selbst beglaubigt wird: *Cross dressing* und *gender bending* auf der frühneuzeitlichen Bühne war in den 1990er Jahren ein heißes akademisches Thema.

6. Die Macht der Bilder und die Bilder der Macht

Im Motiv von Elizabeths Selbsterfindung als jungfräuliche Königin, als Ersatzmadonna für das durch den protestantischen Bildersturm seiner Heiligen beraubte Volk, zeigen sich ein weiteres Mal überraschende Analogien zwischen Frühmoderne und Postmoderne. Hier spiegelt sich ein dezidiert postmodernes Verständnis von der Macht der medialen Selbstrepräsentation in der frühmodernen Praxis performativer Machtausstellung. Die höfische Kultur der Renaissance und postmodernes Politikmanagement treffen sich in der Erkenntnis: Politik ist Imagepflege. Die Bedeutung der im Land zirkulierenden Darstellungen der Königin für die Legitimierung ihrer Herrschaft ist historisch unbestritten; bis heute berühmte Porträts fungierten als Vorlagen für zahllose Reproduktionen. Der Film zeigt diese Zurichtung der Königin zum Bild der *Virgin Queen* als harte Arbeit und zugleich als ihren größten Triumph. Am Ende vollzieht Elizabeth ihre Apotheose durch die Anverwandlung ihres lebendigen Leibes an ihr eigenes Bild. Zu getragener Musik, anachronistisch von Elgar, wird sie geschoren, weiß geschminkt und eingekleidet und zu ihrer eigenen Ikone transformiert. Hier, wie auch in der Krönungsszene, stellt der Film die zeitgenössischen Porträts der Königin nach. Ein weiteres Mal dient das Zitat berühmter Bilder so der Authentisierung einer Geschichtsfiktion, die es mit der geschichtlichen Chronologie nicht so genau nimmt.

Auch diese Ausstellung der Bilder als Herrschaftsinstrument adressiert direkt die Generation der *Millennials*, die beobachten konnte, wie die neue Labour-Regierung Medienmanagement als Machttechnologie betrieb. Dazu gehörte das notorische *spin doctoring* genauso wie New Labours Neuerfindung des Landes als ›Cool Britannia‹ und Tony Blairs Versuch, der Monarchie im Zusammenhang mit der Krise um Dianas Tod ein zeitgemäßeres Image zu verpassen. Der Fokus des Films auf der Königin als sehr junger Frau entspricht überdies dem Hype der 1990er Jahre um *Girl Power*.¹⁹ Adressat*innen und Träger*innen des Projekts ›Cool Britannia‹ waren insbesondere die jungen postfeministischen Frauen, die mobiler als ihre männlichen Altersgenossen in den unter Thatcher flexibilisierten Arbeitsmarkt drängten und nur zu gern dem Versprechen folgten, dass sich weibliche Emanzipation durch unbeschwerte Teilhabe am Konsumkapitalismus erlangen ließe.²⁰ Die hervorgehobene Bedeutung von Kleidung und Kostümen im Film spricht genau dieses Interesse an. Wer möchte, kann allerdings eine Szene des Films auch als Warnung vor dem Irrglauben lesen, weibliche Selbstermächtigung

19 Lockett, Moya: »Image and Nation in 1990s British Cinema«, in: Murphy (Hg.), *British Cinema of the 90s*, S. 90.

20 Vgl. McRobbie, Angela: »TOP GIRLS?«, in: *Cultural Studies*, 21:4-5 (2007), S. 718-737, Full article: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/09502380701279044> (letzter Zugriff: 23.12.2021).

könne über ein optimiertes Äußeres erfolgen: Eine Hofdame wird anstelle der Königin Opfer eines Mordanschlags, als sie heimlich ein Kleid Elizabeths anprobiert, das mit Gift getränkt ist.

Während sich die Postmoderne mit ihrem Bewusstsein von der Macht der Bilder in der Frühen Neuzeit leicht wiedererkennen kann, sperren sich die Bilder der Macht, die der Film präsentiert, gegen eine solche Konvergenz der beiden Epochen. Szenen geschundener und blutender Körper, von Folter, Schlachten und Exekutionen kontrastieren schroff mit der Inszenierung des kostbar gewandeten und stilisierten Körpers der Königin. Drei symbolische Orte, Schlachtfeld, Folterkammer und Hinrichtungsstätte, fungieren als dystopisches Gegenbild zur idyllisierenden, nostalgischen Landschaftsästhetik des Heritage-Films.²¹ Der Schauer, den diese Bilder in den Zuschauer*innen auslösen, ist aber zugleich medial gerahmt und damit beruhigend distanziert durch die Sehkonvention des *gothic*. Das Unheimliche ist ein bewährter literarischer Modus zur Figurierung des ›Anderen‹. Insofern die Schauerromantik mit Rationalitätsskepsis assoziiert ist, mit der dunklen Seite der Aufklärung, die den Menschen von finsternen Mächten, primitiven Trieben und grausamen Affekten gesteuert sieht, erinnert der von den Gewaltszenen erzeugte Schrecken an das durch die Herrschaft des Rationalen Verdrängte – und weist ihm gleichzeitig einen Ort in der vormodernen Geschichte zu. Exekutionen und Folter erscheinen so als Zeichen der unauflöselichen Alterität einer voraufklärerischen Vergangenheit; zugleich rücken sie aber diese Vergangenheit in ein Fortschrittsparadigma ein und affirmieren damit die tröstliche Gewissheit von der Überlegenheit der liberaleren, humanen Gegenwart. Die Zuschauer*innen bekommen beides: das Vergnügen am Schauer und zugleich die Bestätigung, dass die eigene Gegenwart zivilisatorisch höher entwickelt sei.

Gewalt und Machtausübung über die Körper figurieren so als Markierung der historischen Distanz. Das Thema der Macht, ihrer Techniken und ihrer Immoralität wird im Film anhand der Figur des Walsingham verhandelt, Elizabeths Berater und erster Sekretär. Der historische Walsingham gilt als überzeugter Protestant, umtriebiger diplomatischer Gesandter und hocheffizienter Organisator des ersten Geheimdienstes ihrer Majestät. Er steuerte ein Spionagenetzwerk, das sich über die europäischen Höfe und Botschaften erstreckte. Seine Methoden, diverse katholische Komplotte gegen Elizabeth aufzudecken, erwiesen sich als äußerst effektiv, ebenso sein Nachweis von Mary Stuarts verschwörerischen Aktivitäten – ihre heimlichen Briefe liefen über seinen Schreibtisch, was sie schließlich den Kopf kosten sollte. Walsinghams Methoden der ›inneren Sicherheit‹ können als im Foucaultschen Sinn modern bezeichnet werden, insofern, als er erstmals eine bürokratische Struktur aufbaute, die Folter als Weg der Informationsbeschaffung obsolet erscheinen ließ und auf panoptische Beobachtung setzte.

21 Vgl. auch M. Luckett: »Image and Nation«, S. 90f.

Der Film macht ihn zu einer machiavellistischen Figur, die skrupellos und eiskalt hinter der gewinnenden Fassade Elizabeth Leben und Macht sichert. Eingeführt wird er in Thrillermanier mit einer erotisch aufgeladenen Szene von Liebe und Verrat, in der er einen jungen Liebhaber eigenhändig umbringt. Entgegen der historischen Fakten wird ihm außerdem der Mord an Mary of Guise, der schottischen Gegenspielerin Elizabeths, zugeschrieben. Die Figur des Walsingham bestätigt damit eine verbreitete Politiksepsis, derzufolge Machtgewinn und Machterhalt, epochenübergreifend, ein schmutziges Geschäft seien. Dies spricht Zuschauer*innen an, die nach der Regierungsübernahme von New Labour 1997 zunehmend mit Politik als *spin doctoring* konfrontiert waren, also mit dem strategischen Einsatz von Informationen und der Kunst, diese mit manipulativem Dreh in den Medien zu lancieren. Aber auch der fast unbeschränkte Ausbau der Videoüberwachung des öffentlichen Raums, ein vieldiskutiertes Thema in der britischen Öffentlichkeit, findet sich in Walsinghams Spionagemethoden reflektiert – die Macht sieht alles. Der Film spielt, charakteristischerweise wieder mit einem Bildzitat, darauf an, wenn die Hofdamen Elizabeth und Dudley beim Sex beobachten und ein mit Augenmotiven bedruckter Vorhang durch das Bild weht. Was surrealistisch anmutet, hat doch ein historisches Äquivalent im Rainbow-Porträt, in dem Elizabeth ein mit Ohren und Augen besticktes Kleid trägt.²² Je nach Vorwissen können die Zuschauer*innen das Augensymbol entweder ahistorisch als Anspielung auf erotischen Voyeurismus lesen oder als Verweis auf die Machttechnologien des frühneuzeitlichen Hofes.

7. Produktionskontexte – Religion, Geschlecht, Nation

In enger Anlehnung an die Realgeschichte steht der konfessionelle Konflikt zwischen der protestantischen britischen Königin und den katholischen europäischen Mächten im Zentrum der Handlung. Kapur, dessen nicht-britische Herkunft auch einen unorthodoxen Zugriff auf die nationale Geschichte hätte motivieren können, reproduziert dabei die traditionelle englische Sicht in einem Ausmaß, das durchaus den Vorwurf der Katholikenfeindlichkeit rechtfertigt. Das Böse ist eindeutig mit katholischen Machtbestrebungen assoziiert. Religiöser Fanatismus ist für die düstersten Schauer Momente verantwortlich, er treibt die Verschwörungen an, führt zu Morden und Exekutionen und bedroht die innere Einigung des Landes. Ein zentrales Handlungselement ist demgemäß Elizabeths Durchsetzung des Act of Uniformity, also einer Staatskirche mit einer einheitlichen Kirchenliturgie. Wie sie in Vorbereitung der Abstimmung über das Gesetz ihre Rede probt, an ihrer

22 https://en.wikipedia.org/wiki/File:Elizabeth_I_Rainbow_Portrait.jpg (letzter Zugriff: 23.12.2021).

Rhetorik feilt, um souveräne Haltung ringt, das zeigt sie als hart an ihrem Erfolg arbeitende Politikerin; vor dem Parlament punktet sie dann jedoch, ganz im Sinne der Girl Power, mit kokettem Flirt.

Mit seiner Dämonisierung des Katholizismus stützt der Film, angesichts seiner eher explorierenden als zelebrierenden Machart durchaus überraschend, das dominante britische Geschichtsnarrativ von der historischen Mission der protestantischen Nation. Elizabeths auch historisch verbürgte vergleichsweise tolerante Haltung in religiösen Fragen macht sie zu einer positiven Gestalt, mit der sich ein heutiges, auf seine Liberalität stolzes Publikum leicht identifizieren kann. Der Film scheint damit vor allem ein selbstzufriedenes Modernisierungsparadigma zu bedienen, indem er fanatischen Glauben als Problem der Vergangenheit zeigt und Liberalität als gute alte englische Tugend herausstellt, die noch dazu von der Herrscherin selbst am reinsten vertreten wird. Zumindest für die innerbritische Rezeption gibt es dabei einen spezifischen Anknüpfungspunkt zur Gegenwart: 1998, als der Film in die Kinos kam, wurde auch das als historisch gepriesene Good Friday Agreement unterzeichnet, mit dem der jahrzehntelange konfessionelle Bürgerkrieg in Nordirland und der IRA-Terror beendet wurden.

Shekhar Kapurs *ELIZABETH* ist Teil eines Revivals der Tudorzeit in der britischen Film- und Fernsehproduktion. Es stellt sich die Frage, was das Interesse an den Re-Inszenierungen dieser Epoche antreibt. Eine ganz pragmatische Erklärung liegt sicherlich darin, dass die Tudors einfach guten Stoff bieten – das historische Zusammentreffen von Machtpolitik und Heiratspolitik bei Henry VIII. und seinen sechs Frauen begünstigt in glücklicher Weise die Überführung dieser Geschichte in die Popkultur. Anhand dieser frühneuzeitlichen Verschränkung von *sex and power* kann, so meine These, gegenwärtiges Unbehagen an der Gleichstellung von Frauen und am postfeministischen Versprechen von Macht durch erotische Attraktivität verhandelt werden. Ein an der Genderthematik orientiertes Interesse am Film liegt allerdings potentiell quer zu einer nationalhistorischen Lesart und kann deswegen zu widersprüchlichen Bewertungen führen. Ein Beispiel dafür ist, wie der Film die Königin über weite Strecken der Handlung als schwach, unsicher und von ihren männlichen Beratern emotional und politisch abhängig erscheinen lässt. Das kann man aus einer herrschaftskritischen Haltung heraus als Dekonstruktion der nationalen Mythologisierung von Elizabeth als Gloriana und Virgin Queen begrüßen. Aus feministischer Sicht jedoch mag man das bedauern, weil es ein rares historisches Beispiel für eine starke Frau, die sich männlicher Dominanz nicht unterwirft, wieder mit dem Klischee weiblicher Schwäche überschreibt.²³ Dass der

23 So z.B. Levin, Carole: »Elizabeth: Romantic Film Heroine or Sixteenth-Century Queen?«, in: *Perspectives on History* 1 (April 1999). <https://www.historians.org/publications-and-directories/perspectives-on-history/april-1999/elizabeth-romantic-film-heroine-or-sixteenth-century-queen> (letzter Zugriff: 23.12.2021).

Film solch widerstreitende Lesarten zulässt, fordert von den Zuschauer*innen, unterschiedliche historische Deutungsvarianten gleichzeitig präsent zu halten.

ELIZABETH wurde im Jahr 1997 produziert, gerade als der Tod von Diana, der geschiedenen Prinzessin von Wales, das Land erschütterte. Der Streit um die Beisetzungsfeierlichkeiten unterminierte nachhaltig das Vertrauen in die Monarchie, die in ihrem öffentlichen Auftritt als hoffnungslos zeremoniell, kaltherzig und ohne Kontakt zum Volk empfunden wurde. Eine Diskussion der kulturellen Repräsentationen der Monarchie kann die Bezüge zwischen der sexuell charismatischen, durchaus auch erratisch agierenden Filmfigur und Diana nicht ignorieren. Dianas geschickter manipulativer Umgang mit den Medien in ihrer Auseinandersetzung mit der königlichen Familie hat das nationale Bewusstsein für das Zusammenspiel von Macht und Repräsentation geschärft. Ähnlich wie THE QUEEN (GB, I, F 2006, R.: Stephen Frears) über Elizabeth II. kann auch ELIZABETH als Beitrag zu dieser nationalen Debatte gelesen werden, indem er vorführt, wie royale Macht an mediale Selbstinszenierung gekoppelt ist.

1997 war auch das Jahr, in dem New Labour nach 18 Jahren in der Opposition die Konservativen in der Regierung ablöste. Labour trat mit einem Programm der Humanisierung der unter Thatcher deregulierten Wirtschaftspolitik an, ohne aber die neoliberalen Grundprinzipien wirklich aufzugeben. Als Teil der verkündeten Modernisierung betrieb Labour ein Re-Branding des Vereinigten Königreichs: Ein neues Image sollte, pünktlich zum Millennium, für eine frische Aufbruchsstimmung sorgen und Britannien als kreativ, jung, dynamisch und global ausgerichtet präsentieren. Das aus Zeiten des Empire stammende ›Rule Britannia‹ sollte durch ›Cool Britannia‹ ersetzt werden. Wie Blair 1998 erklärte: »We do not reject our heritage, but we also need to be a forward-looking country ... Our task is to replace a myth of an old Britain with the reality of the modern Britain.«²⁴ Das Bedürfnis nach einer solchen Neuaufstellung des Landes speiste sich aus der Krisenerfahrung des vergangenen Jahrzehnts. In den 1990ern wurde die staatliche Souveränität des Landes als zunehmend gefährdet wahrgenommen. Die Integrität des Nationalstaates schien gleich mehrfach bedroht: von innen durch die politische Devolution der Regionen des Vereinigten Königreiches, von außen durch die als Souveränitätsverlust begriffene Europäisierung und wirtschaftliche Globalisierung sowie durch die neue Immigration seit dem Mauerfall 1989. Hinzu kamen die Auswirkungen der seit den 1980er Jahren vorangetriebenen offiziellen Politik des Multikulturalismus und der massiven gesellschaftlichen Fragmentarisierung durch die von Thatcher vorangetriebene Neoliberalisierung.

Es bietet sich also an, die Welle von Filmen über die Tudor-Zeit – also die Epoche, in der das Land unter der Krone der Tudors geeint wurde, die Grundlagen des

24 Britannia's committee for cool, BBC News, UK, 1. April 1998. Zit. nach M. Luckett: »Image and Nation«, S. 89.

britischen Nationalstaates gelegt wurden, in der England einen wirtschaftlichen Modernisierungsschub und eine kulturelle Blüte erlebte und nicht zuletzt als Seemacht zu expandieren begann – mit dem New-Labour-Projekt einer Neuerfindung der nationalen Rolle in der globalisierten Welt in Beziehung zu setzen. Insbesondere Kapurs ELIZABETH lässt sich als Kommentar zu Blairs Neugründungspathos lesen. Der Film bedient einerseits das nostalgische Bedürfnis nach Selbstvergewisserung mit seinem Blick zurück auf den Gründungsmythos des neuzeitlichen Britanniens, eröffnet aber auch durch seinen respektlosen Umgang mit den historischen Figuren eine produktive Perspektive der Neuorientierung. Gerade der nicht-idealisierende, dekonstruktive, skeptisch explorierende Ansatz von ELIZABETH macht es möglich, die gegenwärtige Krise nicht als Verfallsgeschichte, als Bröckeln des nationalen Mythos von alter Größe zu erleben, sondern sie einzufügen in eine subtil umgeschriebene Geschichte, in der genau diese Sorgen immer schon vorkamen. Das nostalgische Interesse an der Vergangenheit ist also nicht primär eskapistisch, sondern durchaus konstruktiv, indem es ermöglicht, die eigene Krisenerfahrung nicht als historischen Bruch oder Niedergang zu konzeptualisieren, sondern sie, in der Rückprojektion des Films, als wiederkehrende Erfahrung in der nationalen Geschichte zu figurieren. Die junge Königin, die hier nicht auf der Höhe ihrer königlichen Macht, sondern am Beginn ihrer Herrschaft porträtiert wird, unerfahren, verletzlich, von außen durch rivalisierende dunkle Mächte bedroht und innerlich von Selbstzweifeln zerfressen, aber zielstrebig an der Einigung ihres Königreichs unter liberalen Vorzeichen und der Legitimierung ihrer Herrschaft als dezidiert weibliche Monarchin arbeitend – diese Elizabeth passt zum Milleniums-Gefühl.

Indem der Film keine fertige Heldin präsentiert, sondern zeigt, wie Elizabeth an ihrem mutigen Kampf wächst, rettet er die historische Figur herüber in die Gegenwart. Die Königin, die an das Gottesgnadentum glaubt, ihren Titel und ihre Krone erbt und einer Institution vorsteht, die viele heute als überflüssiges Relikt aus vordemokratischen Zeiten empfinden, wird uns erlebbar und sympathisch, weil sie in anachronistisch bürgerlicher Manier sich selbst erfindet. Durch Disziplin, Mut, Geschick, durch den strategischen Einsatz weiblicher Girl Power, durch Überwindung konventioneller Geschlechterschranken und die Anwendung dezidiert moderner Vernunft, Mäßigung und Toleranz – alles gute liberale Prinzipien, wie sie das aufsteigende Bürgertum des 19. Jahrhunderts entwickelt hat – schreibt sich diese Elizabeth in unser heutiges Wertesystem ein.

Der Film ergänzt dies vertraute moderne Narrativ vom Aufstieg durch Anstrengung und Entsagung durch den postmodernen Verweis auf die machtpolitische Bedeutung der medialen Selbstrepräsentation. Herrschaft braucht Bilder von sich, muss sich inszenieren. Elizabeths Triumph besteht in ihrer völligen Transformation zum Bild. Auch in diesem Motiv konvergieren frühe Neuzeit und Gegenwart: Denn die Postmoderne kann sich in der Frühmoderne insofern spiegeln, als beide Epochen sich durch ein hohes Bewusstsein für den performativen Charakter der

Subjektconstitution auszeichnen. Die Geschichte vom *self-fashioning* der frühneuzeitlichen Königin legitimiert so heutige Selbsterfindungsstrategien – von Tony Blairs ›Cool Britannia‹ bis hin zur postfeministischen Girl Power.

Haben Monster eine Geschichte?

Sonja Kerth

In Fernando Contreras Castros Roman *Der Mönch, das Kind und die Stadt*¹ wird in der costa-ricanischen Hauptstadt San José der neunziger Jahre des 20. Jahrhunderts eine Indigena von einem missgebildeten Kind entbunden. Der anwesende Arzt bringt die Fehlbildung mit der verhängnisvollen Wirkung von giftigen Pflanzenschutzmitteln in Verbindung, die die Leibesfrucht der Frau während der Arbeit auf den Kaffeeplantagen geschädigt hätten. Ganz anders urteilt der ehemalige Franziskaner Jerónimo, der als zeit- und weltverlorener Untermieter in dem Bordell lebt, in das sich die Indigena geflüchtet hat. Er erkennt in dem einzigen wunderschönen, riesigen, schwarzen Auge des Neugeborenen eine göttliche Botschaft: Das Kind, dessen Überleben bis zur Geburt den Arzt so verwundert, sei ein Zeichen der neu anbrechenden, perfekt-»kreisförmigen Zeit« (Zitat S. 36) und werde den Namen Polyphem tragen. Der verstörten Mutter erklärt der Ex-Mönch, dass nichts Menschliches anders, fremd und bedrohlich sei. Diese reagiert freilich ablehnend: »Aber genau das ist doch das Problem [...]. Dieses Kind ist eben nicht menschlich...« (S. 31). Man diskutiert ausgiebig, ob der kleine Zyklop im Haus versteckt werden sollte, um ihn vor dem Jugendamt und skrupellosen Zeitgenossen zu schützen, die ihn an den Zirkus verkaufen könnten; ob man ihn stationär behandeln müsse und ob er das Geschäft im Bordell stören werde. Jerónimo kann schließlich alle außer der Mutter davon überzeugen, dass das Bordell mit dieser Geburt einen besonderen Segen erhalten habe. Das Zyklopenkind wächst wohlbehütet und verborgen auf und erhält von Jerónimo eine klassisch-klerikale Erziehung gemäß den *septem artes liberales*.

Contreras' Roman stellt den reizenden und aufgeweckten Polyphem ins Spannungsfeld verschiedener Wissensfelder: Naturwissenschaft, Medizin, Soziologie und Ästhetik. Aber auch vormoderne Theologie und Naturkunde sowie die Inhalte einer mittelalterlichen Schulausbildung werden kenntnisreich aufgerufen und über Jerónimo als Sprachrohr an das Kind, die Bordellbewohner*innen und die

1 Contreras Castro, Fernando: *Der Mönch, das Kind und die Stadt*. Aus dem Spanischen von Lutz Kliche (= Unionsverlag Taschenbuch, Bd. 531), 3. Aufl. Berlin 2017 (Span.: Los Peor, San José 1995).

Rezipient*innen des Romans vermittelt. Bezeichnenderweise zitiert das Vorwort (o.S.) Augustinus' Diktum aus dem *Gottesstaat* (16,8), dass es niemandem absurd erscheinen dürfe, dass es, »wie es in jeder Nation einige monströse Menschen gibt, im Allgemeinen auch in der gesamten menschlichen Linie einige monströse Völker und Nationen gibt.« Eine negative Bewertung des Zyklopenkinds findet sich nicht, so wie auch die monströsen Völker in der Vormoderne nicht *per se* böse oder gefährlich sind. So ist der Einäugige (auch: Arimaspe, Einstern) in Hartmann Schedels *Weltchronik* von 1493 nicht als bedrohlich dargestellt, sondern als freundlich.

Abb. 1: Einäugiger in Hartmann Schedels *Weltchronik* von 1493, fol. 12r.



Zit. nach: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nuremberg_chronicles_-_Strange_People_-_One_Eye_\(XIIr\).jpg?uselang=de](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nuremberg_chronicles_-_Strange_People_-_One_Eye_(XIIr).jpg?uselang=de) (letzter Zugriff: 23.12.2021).

1.

Der souveräne, kenntnisreiche und traurig-komische Umgang mit dem Wissen über Monstren hebt Contreras' Roman heraus aus der Masse literarischer, ikonographischer und vor allem massenmedialer Präsentationen von Monstern heute. In vielen Büchern, Comics, Filmen und Spielen vor allem der Genres Fantasy und

Science Fiction sind Monster allgegenwärtig als Antagonisten und Verkörperungen des Bösen. Teilweise definiert sich Monstrosität auch als abgrundböse, unmoralische, unmenschlich erscheinende Wesensart körperlich unauffälliger Menschen. Mitunter tragen aber auch Protagonist*innen und Vertreter*innen der »guten Seite« Züge des Monströsen, die dann oft für Fremdheit, eine gewisse Ambivalenz und Gefährdung der Figuren stehen.²

Wenn in diesen Medien eine Entstehungsgeschichte von Monstern thematisiert wird, werden die Monster vorrangig räumlich verortet.³ So stammen King Kong und der Yeti aus unzugänglichen Regionen der Welt, Moby Dick und der Weiße Hai aus den Tiefen des Meeres. Sie sind gefährlich, oft böse, und können gefangen und getötet werden. E.T. und Alf sind dagegen weitgehend harmlose gestrandete Vertreter außerirdischer Zivilisationen – das Weltall ist generell wohl der wichtigste Herkunftsort für Monster heute. Hier rückt neben der Ferne auch die Zukunft ins Zentrum des Interesses.⁴

Vielorts finden sich technologische Phantasmen, die ebenfalls eine Perspektivierung zur Zukunft aufweisen: Frankensteins Monster wird in Folge menschlicher Laborexperimente unter Benutzung des damals neuartigen elektrischen Stroms erschaffen; Godzilla entsteht nach atomarer Verstrahlung; Klone sind Resultate von Gentechnologie. Der größten Beliebtheit erfreuen sich heute wohl Wesen mit technischen Bestandteilen wie z.B. die Cyborgs. Diese Mischwesen aus Mensch und Technik spiegeln eindrucksvoll die Faszination wider, die Roboter und Künstliche

-
- 2 Gabriela Antunes sieht in den Monstern und Monstrositäten seit dem 19. Jahrhundert in erster Linie eine Allegorie sozialer und kultureller Ängste: Dies.: An der Schwelle des Menschlichen. Darstellung und Funktion des Monströsen in mittelhochdeutscher Literatur (= Literatur – Imagination – Realität, Bd. 48), Trier 2013, hier S. 1, 4-6; zur Unschärfe im Begrifflichen wie Konzeptionellen vgl. Hagner, Michael: »Monstrositäten haben eine Geschichte«, in: ders. (Hg.), Der falsche Körper. Beiträge zu einer Geschichte der Monstrositäten, Göttingen 2005, S. 7-20, S. 8f. Vgl. zuletzt: Monsters: 2nd Global Interdisciplinary Conference 2021 Conference Programme | Progressive Connexions ~ Interdisciplinary Life, <https://www.progressiveconnexions.net/interdisciplinary-projects/evil/monsters/conferences/conference-programme/> (letzter Zugriff: 23.12.2021)
 - 3 Zum Folgenden insbesondere Simek, Rudolf: Monster im Mittelalter. Die phantastische Welt der Wundervölker und Fabelwesen, Köln/Weimar/Wien 2015, S. 192-198.
 - 4 Die Vergangenheit spielt dagegen z.B. in JURASSIC PARK (zuerst USA 1993, R.: Steven Spielberg) mit seinen Dinosauriern eine Rolle, aber auch in STAR WARS (zuerst USA 1977, R.: George Lucas), dessen Handlung nicht nur in einer Galaxie lange vor unserer Zeit situiert ist, sondern auch »mittelalterliche Elemente« wie Rittertum, Schwertkampf und Heldenreise anzeigt: Enseleit, Tobias/Peters, Christian: »Einleitung: Bilder vom Mittelalter. Medium – Sinnbildung – Anwendung«, in: dies. (Hg.), Bilder vom Mittelalter. Vorstellungen von einer vergangenen Epoche und ihre Inszenierung in modernen Medien (= Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster, Reihe X, Bd. 26), Münster 2017, S. 1-44, hier S. 7. Die Vergangenheit wird jeweils durch eine in die Zukunft weisende Technologie in die erzählte Zeit überführt.

Intelligenz heute auf uns ausüben. Religion und ein Schöpfergott, der Monstren erschafft, spielen – entgegen Jerónimos Überzeugung – heute keine entscheidende Rolle mehr; an ihre Stelle tritt, zumindest vordergründig, der Glaube an die Allmacht der Technik.⁵ Entsprechend werden traditionelle Wissenskontexte wie Theologie⁶, Ethnologie⁷, Naturkunde und Literatur im engeren Sinn in den letzten 100 Jahren oft eher anzitiert als kontextualisiert.⁸ Die Welt der Monster heute ist oft eine fiktive, weitgehend autonome Kunstwelt populärer Medieninszenierungen und Fantasy-Welten, die nur teilweise eine Verknüpfung mit dem Mittelalter aufweisen.⁹

Diese Zuordnung von Monstern der modernen Medienwelt zu Wissenskontexten, die im 20., 21. Jahrhundert die Menschen interessieren, ist natürlich nicht verwunderlich. Sie bestimmen die Monster als Teil der Populärkultur, worunter mit Simon Hassemer Produkte und Prozesse zu verstehen sind, die in einer gegenwärtigen Gesellschaft entstehen, konsumiert werden und vor allem der Unterhaltung dienen.¹⁰ Wenn Monster (z.B. in digitalen Spielen) mit medial inszenierten Bausteinen und Kontexten verbunden werden, die an das Mittelalter erinnern, müssen diese Bausteine sich weder an damaligen Denkmodellen und Wissensformationen über Monstren messen lassen noch an dem, was die historisch arbeitenden Wissenschaften als Kennzeichen des historischen Zeitraums ›Mittelalter‹ zu eruieren versuchen. Das Mittelalter der Populärkultur sei, so Hassemer, ein reines Diskursprodukt und müsse nicht ›stimmen‹, sondern die Konsument*innen überzeugen.¹¹

-
- 5 Vgl. hierzu die differenzierten Überlegungen von T. Enseleit/C. Peters: »Einleitung«, bes. S. 22-26.
- 6 Vgl. aber Zombies, Werwölfe und Vampire, die auf den Glauben an Totengeister verweisen.
- 7 Essgewohnheiten z.B. spielen nur noch eine marginale Rolle, etwa bei Alf, der angeblich gerne Katzenblut trinkt, und bei Zombies und Vampiren wie in TWILIGHT (USA 2008-2012, diverse Regisseur*innen).
- 8 Vgl. freilich neben Contreras Castros auch Joanne K. Rowling und John R.R. Tolkien.
- 9 Vgl. dazu T. Enseleit/C. Peters: »Einleitung«, S. 13 und pass.; zum Folgenden aus vormoderner Perspektive R. Simek: *Monster im Mittelalter*, S. 9-13, 188-198; Daston, Lorraine/Park, Katharine: *Wunder und die Ordnung der Natur 1150-1750*. Aus dem Englischen von Sebastian Wohlfeil und Christa Krüger, Berlin/Frankfurt a.M. 2002 (engl: *Wonders and the Order of Nature 1150-1750*, Brooklyn, NY 1998), S. 431-434; G. Antunes: *An der Schwelle des Menschlichen*, S. 1-6, 225-238.
- 10 Hassemer, Simon M.: *Das Mittelalter der Populärkultur. Medien – Designs – Mytheme*, Dissertation, Freiburg 2014, S. 4 (<https://freidok.uni-freiburg.de/fedora/objects/freidok:10612/datastreams/FILE1/content>; letzter Zugriff: 23.12.2021). Differenzierter T. Enseleit/C. Peters: »Einleitung«; Nolden, Nico: *Geschichte und Erinnerung in Computerspielen. Erinnerungskulturelle Wissenssysteme*, Berlin/Boston 2019, zusammenfassend S. 534-536; zum Mittelalter in digitalen Spielen bes. S. 121 und Anm. 525.
- 11 Vgl. S. M. Hassemer: *Das Mittelalter der Populärkultur*, S. 4f. Unter den sehr zahlreichen Publikationen zu vergleichbaren Fragestellungen sei hier nur verwiesen auf: Enseleit/Peters (Hg.): *Bilder vom Mittelalter*, mit reichen Literaturangaben; Florian Kerschbaumer/Tobias

Durch die Vorstellung einer sich kontinuierlich wandelnden diskursiven Gemachtheit des Mittelalters (statt eines Gewesenseins) positioniert sich Hassamers Studie im Medievalism.¹² Ohne hier grundsätzliche Positionen und Relevanz des Medievalism bewerten zu wollen, lässt sich vermuten, dass die vielerorts geringen Angaben zur Herkunft, Entstehung und Entwicklung von Monstern den Vorstellungen und Bedürfnissen der Macher*innen bzw. Nutzer*innen moderner Medien entsprechen (können). Sie sind damit auch dann funktional, wenn sie keine historische Differenz und kein kritisches Bewusstsein erkennen lassen. Dass aber z.B. digitale Rollenspiele (Massively-Multiplayer Online-Spiele) durchaus historische Sinnbildungsprozesse hervorbringen können und dafür an historischen Wissens- und Erinnerungssystemen partizipieren, zeigt Nico Nolden. Er stellt zur Diskussion, dass diese Sinnbildungsprozesse auch auf die nicht-digitale Welt übertragbar sein können:

»Im Spielverlauf trägt dieses System zum Beispiel Inhalte in Enzyklopädien ein, erweitert den Handlungsspielraum und erlaubt, neue Gebiete und Narrative zu bespielen. Die angelegten Inhalte und das beschriebene System formen ein Wissenssystem, das sich ständig verändert.«¹³

Dazu zählen auch räumliche Verortungen von monströsen Kreaturen (z.B. unter der Erde, im Wald, in Osteuropa, in New York oder auf der fiktiven Solomon Island in Maine), die teilweise sehr aufwendig gestaltet sind.¹⁴ Spezifische Entstehungsgeschichten bleiben allerdings eher die Ausnahme.¹⁵

Die Forschung zu vormodernen Monstren hat sich sehr viel intensiver mit Fragen nach Herkunft, Entstehung und Geschichtlichkeit befasst und versucht, diese Narrative aus dem Denken und Weltbild der jeweiligen Zeit heraus zu entwickeln. Lange wurden klar abgrenzbare Phasen der Monstren-Deutung angenommen, die ich hier holzschnittartig in Erinnerung rufe. Die Antike prägte demnach zunächst vor allem die Vorstellung der Terata und Prodigien, die oft missgestaltete Menschen bzw. Einzelwesen als Zeichen kommenden Unheils politisch-gesellschaftlich

Winnerling (Hg.): Frühe Neuzeit im Videospiel. Geschichtswissenschaftliche Perspektiven, Bielefeld 2014; Heinze, Carl: Mittelalter Computer Spiele. Zur Darstellung und Modellierung von Geschichte im populären Computerspiel (= Historische Lebenswelten in populären Wissenskulturen, Bd. 8), Bielefeld 2012. Für Hinweise danke ich Loreen Hille.

12 Vgl. S. M. Hassamer: Das Mittelalter der Populärkultur, S. 19-42.

13 N. Nolden: Geschichte und Erinnerung, S. 4.

14 Ebd., S. 540 und pass.

15 Arno Görgen (Hochschule der Künste Bern/Universität Ulm), mündlich. N. Nolden: Geschichte und Erinnerung, S. 483 und Anm. 2298f., führt für das Computerspiel *The Secret World* (Norwegen 2012, Funcom) einen Beleg an, in dem die Erschaffung einer monströsen Kreatur durch einen plastischen Chirurgen dargestellt wird. Diese Nebengeschichte verweist mittels einer intertextuellen Referenz explizit auf Mary Shelleys Monster im Roman *Frankenstein* (1818).

deuteten und abwerteten. Das Mittelalter rückte – ebenfalls antiken Mustern folgend – besonders die Wundervölker in den Fokus und stellte neben das Zeichenhafte die Schmuckfunktion der Monstra: Sie machen Gottes Schöpfung schillernd, wenn auch schwer verständlich, und sollten vor allem Gegenstand von Be- und Verwunderung sein. In der Frühen Neuzeit rückte wiederum die monströse Einzelerrscheinung der ›Missgeburt‹ ins Blickfeld, und sie schien mehr göttliches Mahn als Strafmittel in einer aus den Fugen geratenen Zeit zu sein.¹⁶ Als reines Zeichen und bloße Botschaft sollte sie nicht verurteilt werden; sie starb konsequenterweise meist, sobald die Botschaft übermittelt war. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wurden dann ältere naturwissenschaftliche, im Kern aristotelische Überlegungen zu Gebärmutter, Entwicklungsmaterie und Samen erneut erörtert und aktualisiert; die ›Missgeburten‹ stellten sich jetzt in Wissens- und Beurteilungskontexte, die bereits auf medizinisch-biologische Diskurse der beginnenden Moderne verweisen.

Dass diese ›Entwicklungslinie‹ der Monstren-Beschäftigung viel zu pauschal ist und verschiedene Vorstellungen immer nebeneinander standen, ist schon vielfach formuliert worden, z. B. von John Friedman und Lorraine Daston/Katherine Park, denen zentrale kulturgeschichtliche Studien zum Thema zu verdanken sind.¹⁷ Michael Hagner, an dessen Titel *Monstrositäten haben eine Geschichte* ich mich bei meinem Titel angelehnt habe, rät deshalb, die allgegenwärtigen Unsicherheiten bezüglich Definition, Genealogie und Klassifikation zu klären durch eine Analyse der

16 Helduser, Urte: *Imaginationen des Monströsen. Wissen, Literatur und Poetik der ›Missgeburt‹ 1600-1835*, Göttingen 2016, bes. S. 25-108. Zur Gleichsetzung von Monstren und konfessionellen Gegnern in der Kontroverstheologie der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts vgl. Hausteil, Jens: »Literarisierungsstrategien im kontroverstheologischen Schrifttum der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts«, in: Wolfgang Harms/Jan-Dirk Müller (Hg.), *Mediävistische Komparatistik. Festschrift für Franz Josef Worstbrock zum 60. Geburtstag*, Stuttgart/Leipzig 1997, S. 333-346, bes. S. 339f. (zu Christoph Irenäus' Schrift *De Monstris* von 1584) und Diskussion S. 345.

17 Friedman, John Block: *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*, Syracuse, NY, 2000; L. Daston/K. Park: *Wunder und die Ordnung der Natur*; vgl. auch Münkler, Marina/Röcke, Werner: »Der ordo-Gedanke und die Hermeneutik der Fremde im Mittelalter: Die Auseinandersetzung mit den monströsen Völkern des Erdrandes«, in: Herfried Münkler et al. (Hg.), *Die Herausforderung durch das Fremde*, Berlin 1998, S. 701-766; R. Simek: *Monster im Mittelalter*; Lecouteux, Claude: *Les monstres dans la littérature allemande du Moyen Âge. Contribution à l'Etude du Merveilleux Médiéval* (= GAG, Bd. 330, I-III), 3 Bde., Göttingen 1982; Ewinkel, Irene: *De monstris. Deutung und Funktion von Wundergeburten auf Flugblättern im Deutschland des 16. Jahrhunderts* (= Frühe Neuzeit, Bd. 23), Tübingen 1995; G. Antunes: *An der Schwelle des Menschlichen*; U. Helduser: *Imaginationen des Monströsen*; Dinkl, Susanne: *Untote, Riesen, Zwerge und Elfen. Zur Konstruktion populären (Aber)Glaubens seit dem frühen Mittelalter* (= Kulturtransfer, Bd. 9), Würzburg 2017.

Kontexte, in denen das Monströse definiert und verhandelt wird, durch eine Bestimmung der Orte, die ihnen zugewiesen werden, sowie der Umgangs- und Bewältigungsstrategien.¹⁸ Ich möchte mich im Folgenden mit der Frage nach Genealogie, raumzeitlicher Herkunft und Entstehung von Monstren im vormodernen Denken beschäftigen, um diese der dominierenden Geschichtslosigkeit heutiger Monsternarrative und -inszenierungen gegenüberzustellen. Dabei interessiert mich weniger eine ›Entwicklung‹ vormoderner Monstren hin zu gegenwärtigen Monstern, und auch die Fragen nach dem angenommenen Realitätsgehalt und ihrem Status als Menschen stehen nicht im Mittelpunkt meines Interesses. Mir geht es primär um eine Bestimmung der Geschichte der Monstren gemäß dem kulturellen Wissen der Zeit. Als Quellentexte habe ich mir vor allem mittelalterliche Literatur im engeren Sinne ausgesucht.

Ein möglicher Weg zur Bestimmung der Geschichtlichkeit von Monstren wäre eine Diskursanalyse, die fragt, welches Wissen über Monstra der theologische, der naturkundliche, der (heils-)geschichtliche, der ethnographisch-geographische und der literarisch-ästhetische Diskurs in die Quellen einspeisen. Freilich vermischen sich die Einzeldiskurse bis zur Unkenntlichkeit, so dass ich einen anderen Weg gehen will. Ich verstehe das Wissen über Genealogie, Herkunft und Entstehung der Monstren im Sinne des Common Sense, wie ihn Clifford Geertz formuliert¹⁹ und z.B. Udo Friedrich²⁰ für die mittelalterliche Literatur erprobt hat. Common Sense ist ein relativ geordneter Gesamtkomplex von Denken und Wissen, innerhalb dessen der effiziente Umgang mit Problemen im Vordergrund steht. Vermittelt wird nicht ein primitives, ungelehrtes Wissen ›aus dem Bauch heraus‹, und auch die Anwendbarkeit des Wissens steht nicht zwingend im Vordergrund. Common Sense bestätigt vielmehr, dass der gegebene Bestand an Wissen angemessen und verlässlich ist und dass nicht alle Kausalbeziehungen weiterverfolgt und dokumentiert werden müssen, weil das gegebene Weltbild stimmig ist und das Wissen trägt.

Das heißt, dass es die Annahme eines Common Sense zu Monstren im Mittelalter erlaubt, Fragen nach präziser diskursiver Verortung, nach konkreten Quellentexten und nachvollziehbaren Vermittlungswegen zu suspendieren. Zwar gibt es Schlüsseltexte, die eine bevorzugte Stellung besitzen – für die mittelalterlichen Monstren sind dies die Bibel, die Schriften des Augustinus und des Isidor, Plinius d.Ä., Solinus und die Tradition der Alexanderromane. Diese müssen im Sinne

18 M. Hagner: »Monstrositäten haben eine Geschichte«, bes. S. 9f.

19 Geertz, Clifford: »Common Sense als kulturelles System«, in: ders.: Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme, übersetzt von Brigitte Luchesi und Rolf Binde mann (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 696), Frankfurt a.M. 1987, S. 261-288 (engl.: Thick description: Toward an interpretive theory of culture, New York 2003).

20 Friedrich, Udo: »Historische Metaphorologie«, in: Christiane Ackermann/Michael Egerding (Hg.), Literatur- und Kulturtheorien in der Germanistischen Mediävistik. Ein Handbuch, Berlin/Boston 2015, S. 169-211, bes. S. 182-184, 202f.

des Common Sense aber nicht im Wortlaut abgeglichen werden. In Anlehnung an Udo Friedrich geht es mir mehr um das Reservoir eines kollektiven Gedächtnisses, dessen Bezugspunkte die Allgemeinheit der Erfahrung und das Vermögen sind, in jedem Fall das in ihm Überzeugende zu erkennen.²¹

Common Sense-Wissen begründet sich also aus der Erkenntnis, dass alle prinzipiell daran glauben, dass jeder kluge Mensch Common Sense-Schlüsse begreifen und sich zu eigen machen kann und dass die Inhalte selbst nicht kategorisiert und belegt werden müssen. Dies entspricht dem Ergebnis vieler quellenkundlicher Untersuchungen zu Monstren: Sie kommen immer wieder zu dem Resultat, dass Wissensbausteine auf nicht präzise nachweisbare apokryphe Geschichten von Adam und seinen Kindern zurückgehen dürften. Viele Details beruhen auch auf Varianten der jüdischen Mystik, deren Weg in christliche Schreibstuben unklar ist,²² oder aber auf ungeklärten Kenntnissen der Autoren. Auch Irrtümer, Verlesungen und Verwechslungen führen zur Entstehung von Monstren.²³

In der Frage nach Ursprung und Geschichte der Monstren verbinden sich verschiedene Aspekte, von denen mir der personale und der raum-zeitliche Aspekt besonders zentral erscheinen. Beide stehen in enger, jeweils variabler Verbindung, und an das Wissen um eine benennbare Ahnengestalt und chronotopische Herkunftsvorstellungen können sich weitere Wissensbausteine anlagern. Diese stellt besonders die christliche Naturkunde zur Verfügung, mitunter auch die antike Mythologie. Diese Anlagerungen sind im Zusammenhang mit der zunehmenden Tendenz zu enzyklopädischem Erzählen in der mittelalterlichen Literatur zu sehen.²⁴

-
- 21 U. Friedrich: »Historische Metaphorologie«, S. 183; zu ähnlichen Ergebnissen für Wesen der sog. niederen Mythologie kommt auch S. Dinkl: Untote, S. 20f.
- 22 Diese Vorstellung drücken mittelalterliche Autoren, die sich zu Monstren äußern, mitunter selbst aus. So schreibt z.B. Rupert von Deutz (gest. 1129), er habe sein Wissen über Monstren nicht der Bibel entnommen, sondern jüdischen *fabulae*, die er jedoch nicht weiter bestimmt; vgl. dazu J. Friedman: *The Monstrous Races*, S. 96f. Zu – im Einzelfall ebenfalls nicht nachweisbaren – orientalischen Quellen der Kranichschnäbler vgl. Brunner, Horst: »Der König der Kranichschnäbler. Literarische Quellen und Parallelen zu einer Episode des »Herzog Ernst«, in: ders.: *Annäherungen. Studien zur deutschen Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit* (= *Philologische Studien und Quellen*, Bd. 210), Berlin 2008, S. 21–37, hier S. 34–37. Vgl. auch Lecouteux, Claude: *Les monstres dans la pensée médiévale européenne* (= *Cultures et civilisations médiévales*, Bd. 10), Paris 1993. zu Mischwesen in der Bibel Berlejung, Angelika: »Mischwesen/Kerub«, in: dies./Christian Frevel (Hg.), *Handbuch theologischer Grundbegriffe zum Alten und Neuen Testament* (HGANT), 3. Aufl. Darmstadt 2012, S. 319–321.
- 23 Vgl. z.B. J. Friedman: *The Monstrous Races*, S. 87, 100; R. Simek: *Monster im Mittelalter*, S. 54; Borst, Arno: *Der Turmbau von Babel. Geschichte der Meinungen über Ursprung und Vielfalt der Sprachen und Völker*, 6 Bde., Stuttgart 1957–1963, hier Bd. 1, S. 142.
- 24 Grundlegend: Herweg, Mathias: *Wege zur Verbindlichkeit. Studien zum deutschen Roman um 1300* (= *Imagines Medii Aevi*, Bd. 25), Wiesbaden 2010; Vögel, Herfried: *Naturkundliches im »Reinfried von Braunschweig«*. Zur Funktion naturkundlicher Kenntnisse in deutscher Erzähldichtung des Mittelalters (= *Mikrokosmos*, Bd. 24), Frankfurt a.M. 1990; vgl. allgemein:

Ich möchte dies an einigen Beispielen aus der umfangreichen und bunten Schar vormoderner Monstren in der mittelalterlichen Erzählliteratur ausführen.

2.

Ich beginne mit Ahnengestalten, auf die die Wundervölker gemäß dem jüdisch-christlichen Weltbild zurückgehen. Entsprechend der Anlage der *Genesis* als Familiengeschichte der Adamiten²⁵ rücken insbesondere Adams Kinder und ihre Nachkommen in den Fokus. Das göttliche Zeichen, das Kain nach dem Mord an Abel erhält, wird nach Friedman in verschiedenen Auslegungstraditionen als Auslöser von individueller Monstrosität gedeutet und verdeutlicht durch Beulen oder Hörner, die Kain wachsen.²⁶ Seine Töchter sind freilich schön, und dies ist nach dominanter Vorstellung der *Genesis*-Exegese Anreiz für die Söhne Seths, sich mit ihnen zu paaren. Sie bringen nach Wortlaut der *Vulgata gigantes*, Riesen, hervor.²⁷ Diese genealogische Anbindung an die Enkelgeneration Adams findet sich regelmäßig in der Weltchronistik, wie z.B. in der *Christherre-Chronik*:

Do der allir ersten lute zal / Sich begunde breiten ubir al / Vnde di Gotis sune di man / Der menschen tochttere sahin an / So schone gar. si gerten ir / Mit gerndes herzen gir / Vnde namen si zu wiben / Ane underlaz ir liben / Doch si nicht ir genoze / Weren. risen lange groze / Si uon in gebaren / Di sulcher lenge waren / Daz man si di gigante / Von groze vnd von sterke nante / Di lebeten sere wider got (v. 3123-37).²⁸

Nach der Sintflut tauchen die (eigentlich ertrunkenen) Giganten oft ohne Erklärung wieder auf, z.B. im *Annolied* beim Turmbau zu Babel oder in *Jeans de Mandevilles Reisen* bei der Beschreibung von Hebron.²⁹ Die *Otia imperialia* des Gervasius von

-
- Bulang, Tobias: Enzyklopädische Dichtungen. Fallstudien zu Wissen und Literatur in Spätmittelalter und früher Neuzeit (= Deutsche Literatur. Studien und Quellen, Bd. 2), Berlin 2011.
- 25 J. Friedman: The Monstrous Races, S. 87, 95f.
- 26 Ebd., S. 95f., R. Simek: Monster im Mittelalter, S. 141, G. Antunes: An der Schwelle des Menschlichen, S. 62 und Abb. 12.
- 27 Hieronymus: *Biblia sacra vulgata*; Genesis, 6,1-4. Lateinisch/Deutsch, hg. von Andreas Beriger/Widu-Wolfgang Ehlers/Michael Fieger (= Sammlung Tusculum), Berlin/Boston 2018, hier S. 40.
- 28 Schwabbauer, Monika: *Christherre-Chronik*. Text der Göttinger Handschrift 2° Cod. Ms. philol. 188/10 Cim. (olim Gotha, Membr. I 88). Transkription im Rahmen des Editionsprojekts *Christherre-Chronik* unter der Leitung von Kurt Gärtner am Fachbereich II der Universität Trier, Trier 1991. <http://dtm.bbaw.de/bilder/christh.pdf> (letzter Zugriff: 23.12.2021).
- 29 Das *Annolied*, in: Walter Haug/Benedikt Konrad Vollmann (Hg.), *Frühe deutsche Literatur und lateinische Literatur in Deutschland 800-1150* (= Bibliothek des Mittelalters, Bd. 1), Frankfurt a.M. 1991, Str. 10; Sir John Mandevilles Reisebeschreibung in deutscher Übersetzung von

Tilbury (I,23)³⁰ geben eine Vielzahl von Informationen über sie; neben der Vermischung der Gottes- und der Menschenkinder, über deren Zeitpunkt vor oder nach der Sintflut Gervasius unsicher ist, erwägt er sogar einen dämonischen Ursprung der Giganten (*Potuit etiam esse ut incubi demones gignerent gigantes*; S. 146³¹). Außerdem findet sich in dem Abschnitt der *Otia imperialia* eine familiäre Anbindung der Giganten an die Titanen und an Goliath (ebd.). Auf ihrer Britannienreise sollen Trojaflüchtlinge um Brutus und Corineus zudem den Riesen Gogmagog, später in Frankreich auch die Riesen der Chanson de geste-Tradition kennengelernt haben (S. 146/148). Laut Gervasius stellen die Riesen sogar die Urbevölkerung in Britannien dar: *Corineus in hac Britanniarum parte gigantes repperit, quos solos insule habitatores fuisse ad tunc legimus* (S. 148).³² Ähnliche Zusammenstellungen von Riesenbezeichnungen bzw. -namen unterschiedlicher Traditionen kennt auch der *Reinfried von Braunschweig* (v. 18.910-18.915, 25.266-25.289), der hier ebenfalls antikes, biblisches und legendarisches Wissen sowie Namen vor allem der (hier germanisch-deut-

Michel Velser, hg. von Eric J. Morrall (= Deutsche Texte des Mittelalters, Bd. 66), Berlin 1974, S. 45.

- 30 Zweisprachige Ausgabe: Gervase of Tilbury: *Otia imperialia*. Recreation for an Emperor, hg. und übersetzt von S.E. Banks/J.W. Binns, Oxford 2002. Dt. Übersetzung: Gervasius von Tilbury: Kaiserliche Mußestunden. *Otia imperialia*. Eingeleitet, übersetzt und mit Anm. versehen von Heinz Erich Stiene (= Bibliothek der Mittellateinischen Literatur, Bd. 6), 2 Halbbde., Stuttgart 2011.
- 31 H.E. Stiene: Gervasius von Tilbury, S. 90: »Es hätte auch sein können, daß die Giganten von dämonischen Inkuben stammten.«
- 32 Ebd., S. 91: »Corineus fand in diesem Teil Britanniens Riesen vor; sie waren, wie man liest, bis dahin die alleinigen Bewohner der Insel gewesen.« Vgl. auch Gottfrieds *Tristan*, der die Riesen zu Zeiten *der heidenischen ê / vor Corinêis jâren* zu den Urhebern der Minnegrotte macht (Gottfried von Straßburg: *Tristan*. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Nach dem Text von Friedrich Ranke neu hg., ins Neuhochdeutsche übersetzt, mit einem Stellenkommentar und einem Nachwort von Rüdiger Krohn, 3. Aufl. Stuttgart 1985, Bd. 2, v. 16.690f.), sowie die zur aventurierehaften Dietrichepik gehörenden *Heidelberger* und *Wiener Virginal*. Diese erinnern an blutige Riesenkämpfe Dietrichs von Bern und seiner Helden in *Priteinen* [verschrieben für Britannien?] bzw. *Britania*, um die Feindschaft der Riesen gegenüber dem Berner zu erklären (*Heidelberger Virginal* Str. 377,12; *Wiener Virginal* Str. 558,12). *Virginal*. Goldemar, hg. von Elisabeth Lienert/Elisa Pontini/Katrin Schumacher, Bd. I, II (= Texte und Studien zur mittelhochdeutschen Heldenepik, Bd. 10/1, II), Berlin/Boston 2017; vgl. dazu Kerth, Sonja: Gattungsinferenzen in der späten Heldendichtung (= *Imagines Medii Aevi*, Bd. 21), Wiesbaden 2008, S. 173.

schen) Heldenepik zusammenstellt.³³ Auch der *Herzog Ernst* setzt Giganten und (kanaanitische) Riesen gleich, wenn er die Ausdrücke synonym verwendet.³⁴

Eine ganz eigenständige Herkunft referiert die *Heldenbuchprosa* in ihrer vielfach untersuchten Herogonie:

Es ist ouch zw wissend war vmb gott die cleine gettwerch vnd die grossen risen vnd dar nach die heilde liessz werden. [...] do nûn got die rise liessz werden das waz dar vmb das sù soltten die wildin dier vnd die grossen wirme erschlahen das die gettwerch deste sicherer werent vnd das land gebuwen mohtt werden. dar nach über lützel jor do wurdent die risen den gettwerchen gar leid dún vnd wurden die risen bose vnd vngetruwe. (Fol. 10v)³⁵

Hier sind die Riesen also (wie die Zwerge) göttliche Spontanschöpfungen mit klarem Handlungsauftrag und sich verschlechternden Eigenschaften, was die spätere Erschaffung der Helden zum Schutz der Zwerge nötig macht. Eine explizite Anbindung an einen Ahnherren erfolgt nicht, trotzdem sind die Anklänge an die *Genesis* und deren wertendes Abstammungskonzept deutlich erkennbar.³⁶

-
- 33 Reinfried von Braunschweig, Bd. III (Verse 17.981-27.627). Mittelhochdeutscher Text nach Karl Bartsch, übersetzt und mit einem Stellenkommentar versehen von Elisabeth Martschini, Kiel 2019, zur Stelle M. Herweg: Wege zur Verbindlichkeit, S. 283, 291f., sowie A. Borst: Der Turmbau von Babel, Bd. 2.2, S. 689, 690f., der auch auf Geoffreys von Monmouth *Historia Regum Britanniae* und den *Roman de Brut* des Wace verweist, die ähnliche Namen und Aussagen beinhalten.
- 34 *Herzog Ernst*. Ein mittelalterliches Abenteuerbuch. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. In der mittelhochdeutschen Fassung B [...] hg., übersetzt, mit Anm. und einem Nachwort versehen von Bernhard Sowinski, Stuttgart 1989, z.B. v. 5014, 5225, 5237; 5017, 5206, 5231; 5039, 5045, 5057 u.ö. Heinrich Wittenwilers *Ring* nennt u.a. biblische (Goliath), heldenepische (Sige[not], Ecke) und einen wohl dem Reimzwang geschuldeten Riesennamen (Wecke) (v. 7987-7994; 8869-9073). Heinrich Wittenwiler: Der Ring. Frühneuhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Nach dem Text von Edmund Wießner ins Neuhochdeutsche übersetzt, hg. und kommentiert von Horst Brunner, Stuttgart 2003; vgl. dazu Brunner, Horst: »Reden, Blut, Trauer: Der Krieg in Heinrich Wittenwilers ›Der Ring‹«, in: ders. et al., *Dulce bellum inexpertis*. Bilder des Krieges in der deutschen Literatur des 15. und 16. Jahrhunderts (= Imagines Medii Aevi, Bd. 11), Wiesbaden 2002, S. 13-36, hier S. 30.
- 35 Vorred zu dem Heldenbuch, in: Heldenbuch. Nach dem ältesten Druck in Abbildungen hg. von Joachim Heinzle, Kommentarband (= Litterae, Bd. 75/2), Göppingen 1987, S. 225-242, hier S. 226.
- 36 Zuerst Ruh, Kurt: »Verständnisperspektiven von Heldendichtung im Spätmittelalter und heute«, in: Egon Kühebacher (Hg.), *Deutsche Heldenepik in Tirol*. König Laurin und Dietrich von Bern in der Dichtung des Mittelalters, Bozen 1979, S. 15-31, hier S. 19f., vgl. Fromm, Hans: »Riesen und Recken«, in: DVjs 60 (1986), S. 42-59, und zuletzt Kropik, Cordula: »Dietrich von Bern, der getreue Eckhart und der Venusberg. Zum Problem der Geschichtlichkeit heroischer Überlieferung in der ›Heldenbuchprosa‹«, in: Euphorien 110 (2016), S. 389-416.

3.

Durch die verschiedenen, z.T. mit Verfluchungen verbundenen Vertreibungsschübe (Adam und Eva; Kain; Cham)³⁷ verbindet sich die Genealogie der Monstren mit raum-zeitlichen Denkmustern im Sinne eines rückwärts gewandten Chronotopos.³⁸ Wenn die Kinder Kains, Chams und Japhets neue, unbewohnt gedachte Lebensräume erobern, rücken diese Länder als Siedlungsgebiete der Monstren in den Fokus.³⁹ Anknüpfungspunkte sind die Völker- und Länderlisten der *Genesis* sowie vor allem die antike ethnographisch-geographische Tradition, wie sie besonders durch die Werke von Plinius d.Ä. und Solinus ins Mittelalter vermittelt wurde. Für die mittelhochdeutsche Literatur ist zudem die Alexandertradition wichtig.⁴⁰ Durch die Lokalisierung der Wundervölker in den Randgebieten der Erde werden diese Völker wissenschaftlich gesichert und gleichzeitig im Common Sense etabliert.⁴¹ Dieses Bemühen dürfte z.B. die *Weltchronik* des Jans von Wien spiegeln, wenn dort berichtet wird, dass Cäsar die Plathufer und Einäugigen aus Trier nach Indien vertrieben habe (v. 21.119-21.146).⁴² Ähnlich berichtet schon das *Annolied*, dass der Zyklop Odysseus' Gefährten auf Sizilien gefressen habe, wo das baumlange, einäugige Geschlecht der Zyklopen gelebt habe, bevor Gott es nach Hinterindien vertrieb (Kap. 22, 17-26).

Raum-zeitliches Denken zeigt sich auch bei den unreinen Völkern Gog und Magog, die oft auf einen Japhet-Nachkommen Gog zurückgeführt werden, der das

37 Vgl. R. Simek: *Monster im Mittelalter*, S. 14, der auf die theologische Lesart der Zunahme an Monströsität durch die Heilsferne vom Paradies hinweist.

38 Zum von Michail Bachtin eingeführten Begriff vgl. Störmer-Caysa, Uta: *Grundstrukturen mittelalterlicher Erzählungen. Raum und Zeit im höfischen Roman*, Berlin/New York 2007, S. 1-4.

39 So bezeichnet eine lateinische Beischrift der Hereford-Karte Anthropophage explizit als Kainssöhne: R. Simek: *Monster im Mittelalter*, S. 142.

40 Es dominiert hier eine deskriptive Darstellung, in der der Schöpfergott keine sonderliche Rolle spielt. Behandelt werden neben dem Lebensraum v.a. Gesellschaftsform, Kultur und Diäten. Vgl. R. Simek: *Monster im Mittelalter*, S. 133 und pass.; G. Antunes: *An der Schwelle zur Menschlichkeit*, S. 8-12 und Kap. 3.

41 Ich danke Joachim Hamm für den Hinweis; vgl. ders.: »Monster studies, vormodern. ›Wundermenschen‹ in Enzyklopädien und Naturbüchern des Mittelalters«, in: Brigitte Burricher/Dorothea Klein (Hg.), *Monster, Chimären und andere Mischwesen in den Text- und Bildwelten der Vormoderne, Würzburg 2022 (= Würzburger Ringvorlesungen, Bd. 20)*, S. 129-159; vgl. auch die anderen Beiträge in diesem Band; R. Simek: *Monster im Mittelalter*, S. 15, 65; M. Herweg: *Wege zur Verbindlichkeit*, S. 263.

42 Der Text der *Weltchronik* des Jans von Wien ist online zugänglich über die Internetseite von Graeme Dunphy: www.dunphy.de/ac/je/jehome.htm (letzter Zugriff: 23.12.2021). Vgl. zur Stelle Mierke, Gesine: *Riskante Ordnungen: Von der Kaiserchronik zu Jans von Wien (= Deutsche Literatur. Studien und Quellen, Bd. 18)*, Berlin 2014, S. 76.

Land Magog besiedelt.⁴³ Dieses wird teils am Kaspischen Meer, teils nahe der Arktis oder in Zentralasien lokalisiert. Weil diese Völker eine Gefahr für die Menschen darstellen, schließt Alexander der Große (als vorchristliches Instrument Gottes) beide in den Bergen hinter Toren ein bis zum jüngsten Gericht, wie z. B. Rudolf von Ems *Alexander* (v. 16.053-17.598)⁴⁴ und der *Basler Alexander* (v. 4108-4130) berichten.⁴⁵ Der *Apollonius von Tyrland*⁴⁶, in dem die beiden Völker zunächst noch frei sind und Felder und Wälder verwüsten (v. 2039-2942), beschreibt sie als riesenhaft, buckelig, mit tiefliegenden Augen in grün-gelben Augenhöhlen. Sie haben Mundgeruch, essen Menschen-, Hunde- und Wolfsfleisch und haben selbst die Stimme eines Wolfes, wenn man dem Brief des von ihnen bedrohten Königs Baldin von Barcelona trauen darf (v. 2958-2980). Beim späteren Hinweis auf den Ort, an dem sie eingemauert sind, wiederholt der Erzähler noch einmal ihren Kannibalismus als Kennzeichen von Monstrosität in Anlehnung an *Ezechiel 38-39: Das volkysset lewte / Roes flaisch ist ir kost* (v. 10.957f.).

Verbündete der Völker Gog und Magog bei den Endzeit-Kämpfen werden nach Ausweis des *Reinfried von Braunschweig* die Amazonen sein (v. 19.547f., 19.556-19.563), die traditionell ebenfalls im Rahmen einer raum-zeitlichen Sichtweise behandelt werden: Sie sind nach antiken Vorstellungen meist im Kaukasus, teilweise aber auch in Indien oder Nordeuropa angesiedelt. Die Amazonen werden häufig mit Entstehungsgeschichten ihres abnormen Staatswesens verbunden, die ihnen neben der räumlichen auch eine zeitliche Bestimmung geben. Dazu werden die Namen und Reiche der Könige genannt, gegen deren Übergriffe die Frauen sich wehren. Die Angaben zur Entstehung ihres Namens und ihrer abnormalen Lebensweise sind in unterschiedlicher Ausführlichkeit und mit verschiedenen Details zu fin-

-
- 43 Vgl. Rösel, Christoph: »Gog/Magog«, in: Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet (2012). (DaswissenschaftlicheBibellexikonimInternet::bibelwissenschaft.de) (letzter Zugriff: 23.12.2021).
- 44 Rudolf von Ems. *Alexander. Ein höfischer Versroman*, hg. von Victor Junk (= Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart, Bd. 272/274), 2 Bde., Leipzig 1928/29. Eine Bremer Neuedition von Elisabeth Lienert (Rudolf von Ems, »Alexander«. Edition, Übersetzung, Kommentar) ist kurz vor dem Abschluss. Für Hinweise danke ich Catharina B. Haug, vgl. demnächst ihre Dissertation: Wissen und Widerspruch in mittelhochdeutscher Alexanderdichtung.
- 45 Die Basler Bearbeitung von Lambrechts *Alexander*, hg. von Richard M. Werner (= Bibliothek des Literarischen Vereins Stuttgart, Bd. 154), Tübingen 1881.
- 46 Heinrichs von Neustadt *Apollonius von Tyrland* nach der Gothaer Handschrift [...] (= Deutsche Texte des Mittelalters, Bd. 7), hg. von Samuel Singer, 2. Aufl. Dublin/Zürich 1967. Vgl. Wittchow, Britta: »Skalen des Menschlichen. Versuch einer intersektionalen Analyse der Monster im »Apollonius von Tyrland« Heinrichs von Neustadt«, in: Ingrid Bennewitz/Jutta Eming/Johannes Traulsen (Hg.): *Gender Studies – Queer Studies – Intersektionalität. Eine Zwischenbilanz aus mediävistischer Perspektive*, Göttingen 2019, S. 365-393.

den, z. B. im *Straßburger Alexander* (v. 6087-6110)⁴⁷, im *Alexander* (v. 16.032-47; 17.747-50; 17.883-18.030) und in der *Weltchronik* (v. 2031-2044)⁴⁸ des Rudolf von Ems, in der *Christherre-Chronik* (v. 15.213-15.388), bei Heinrich von München⁴⁹ und im *Reinfried von Braunschweig* (v. 19.426-19.627). Die Amazonen weisen zwar eine körperliche Differenz auf, weil sie sich bekanntlich eine Brust abschneiden, um besser den Bogen spannen zu können. Vererbare körperliche Abweichungen werden ihnen aber nicht zugeschrieben. Und auch wenn die Amazonen sich mit ihrem Krieger-tum männlich benehmen, werden sie z. B. im Erstdruck von Mandevilles *Reisen* in der Übertragung des Otto von Diemerigen körperlich als Damen abgebildet (siehe unten, Abb. 2). Nur die *Otia imperialia* berichten, dass ihr Vater Liber, der sie erstmals auf ein Schlachtfeld führte, mit einem weiblichen Körper abgebildet wurde (*in muliebri corpore depingitur* (II,5; S. 228)).⁵⁰ Dies lässt zumindest vage an Hermaphroditismus denken.

Eine raum-zeitliche Perspektivierung erhalten auch die Pygmäen durch die fast allgegenwärtige Referenz auf ihren in eine unbekannte Vorzeit zurückreichenden Dauerkrieg mit den Kranichen.⁵¹ Dieses Motiv wird allerdings, wenn ich recht sehe, nicht auf Zwergenfamilien der mittelhochdeutschen Dichtung übertragen, sondern nur mit den Pygmäen verbunden. Die Trennlinie zwischen beiden ist freilich oft unscharf.⁵² *Herzog Ernst* und Hartmanns *Erec* unterscheiden jedoch grundsätzlich Zwerge, Pygmäen⁵³ und Menschen mit Kleinwuchs⁵⁴; im *Erec* reisen Zwerge-

47 Pfaffe Lambrecht: *Alexanderroman*. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch, hg., übersetzt und kommentiert von Elisabeth Lienert, Stuttgart 2007.

48 Rudolf von Ems *Weltchronik*. Aus der Wernigeroder Handschrift hg. von Gustav Ehrismann (= Deutsche Texte des Mittelalters, Bd. 20), Berlin 1915.

49 Vgl. dazu Rettelbach, Johannes: *Studien zur ›Weltchronik‹ Heinrichs von München*, Bd. 2/1 (= Wilma, Bd. 30/1), Wiesbaden 1998, S. 393.

50 H.E. Stiene: Gervasius von Tilbury, S. 133: »er selbst wird ja auch mit einem weiblichen Körper dargestellt«.

51 Zum Hintergrund der Auseinandersetzungen vgl. zusammenfassend R. Simek: *Monster im Mittelalter*, S. 266f.

52 Vgl. Habiger-Tuczay, Christa: »Zwerge und Riesen«, in: Ulrich Müller/Werner Wunderlich (Hg.), *Dämonen. Monster. Fabelwesen* (= *Mittelalter Mythen*, Bd. 2), St. Gallen 1999, S. 635-658.

53 Im *Herzog Ernst* findet sich die Bezeichnung *Prechami* wohl als Verballhornung des Wortes Pygmäen (v. 4998), vgl. Stellenkommentar.

54 Vgl. die Aussage zu Guivreiz: *er was ein vil kurzer man, / mir ensi gelogen dar an, / vil nâ getwer-ges genôz*, v. 4282-4284 – er ist also selbst kein Zwerg. Hartmann von Aue: *Erec*. Mittelhochdeutscher Text und Übertragung von Thomas Cramer, Frankfurt a.M. 1991. Vgl. Chrétien de Troyes: *Erec et Enide/Erec und Enide*. Altfranzösisch/Deutsch, übersetzt und hg. von Albert Glier, Stuttgart 1987, v. 3664-3666.

völker mit ihrem *getwerge küneec* Bilei aus dem Antipodenreich zu Erecs Hochzeit an (v. 2086-2113).⁵⁵

Abb. 2: Amazonen in Johannes' de Mandeville *Itinerarium deutsch* in der Übersetzung des Otto von Diemeringen.



Universitätsbibliothek Basel, Aleph D III 13:1, S. 107.

4.

Das dritte Wissensfeld, das für die Entstehung von Monstren herangezogen wird, greift auf verschiedene Elemente der Naturkunde zurück, um die Entstehung der Monstren zu erklären. Hier spielen Klima und physiologische Aspekte wie die Größe der Gebärmutter und des männlichen und weiblichen Samens sowie die Beschaffenheit der Entwicklungsmaterie eine dominante Rolle; dazu kommen Fragen

⁵⁵ Vgl. auch Chrétien's *Erec et Enide*, v. 1941-1954; zu beiden Stellen U. Störmer-Caysa: Grundstrukturen, S. 46f.

nach pharmakologischen, astrologischen und psychopathologischen Ursachen von Monstrosität.⁵⁶

Die Auffassung, dass extreme Klimazonen extreme Menschen hervorbringen, übermittelt die Antike ins Mittelalter.⁵⁷ Am deutlichsten tritt sie bei den Mohren im *Reinfried von Braunschweig* auf: Ihr König ist aufgrund der Sonneneinwirkung so stark verbrannt, *daz er was brüner denn ein kol* (v. 19.305). Die Entstehung der Mohren wird außerdem mit dem Genuss von verbotenen Kräutern in Verbindung gebracht. Dadurch wird ein medizinisch-pharmakologischer Wissenskomplex aufgerufen, der an den naturkundigen Adam und seine ungehorsamen Töchter angebunden wird. In der *Wiener Genesis* werden den Adamstöchtern neben Skiapoden, Cynocephali, Acephali und Panoti auch Kinder geboren, die keine schöne Hautfarbe hätten, sondern *suarz unt egelich* seien (v. 1308).⁵⁸ Ihre Augen blinkten, und sie hätten überlange, blitzende Zähne, mit denen sie sogar den Teufel erschrecken könnten.⁵⁹

Im Gegensatz zur naturkundlichen Fachliteratur⁶⁰ werden die Pygmäen bzw. Zwerge in der mittelalterlichen Dichtung selten mit Entstehungserklärungen in Verbindung gebracht. Am ehesten könnte der *Friedrich von Schwaben* auf naturkundliches Wissen referieren, das allerdings keine spezifische Geschichtlichkeit indiziert. Zitiert wird die Vorstellung, dass weibliche Pygmäen sehr kleine Mengen von Entwicklungsmaterie in sehr kleinen Gebärmüttern heranreifen lassen. Der Text berichtet nämlich, dass die Zwergenkönigin Jerome bei der Geburt des Kindes, das sie mit dem normal großen Friedrich von Schwaben bekommt, beina-

56 Vgl. z.B. M. Herweg: *Wege zur Verbindlichkeit*, S. 300; H. Vögel: *Naturkundliches*, S. 86f.; G. Antunes: *An der Schwelle zur Menschlichkeit*, S. 41-43, zur Entstehung von ›Missgeburten‹ durch mütterliche Imagination (›Versehen‹) vgl. U. Helduser: *Imaginationen des Monströsen*, S. 54-72.

57 Z.B. C. Plinius Secundus d.Ä.: *Naturalis historiae Libri XXXVII*. *Naturkunde*. Lateinisch/Deutsch, Buch VI, hg. und übersetzt von Kai Brodersen, München 1996, XXXV, 187.

58 Hamano, Akihiro (Hg.): *Die frühmittelhochdeutsche Genesis*. Synoptische Ausgabe nach der Wiener, Millstätter und Vorauer Handschrift (= *Hermaea NF*, Bd. 138), Berlin/Boston 2016.

59 Im *Parzival* und im *Reinfried von Braunschweig* werden dagegen keine Mohren als Nachkommen der Adams- bzw. Noahstöchtern genannt. Vgl. Wisbey, Roy A.: ›Wunder des Ostens in der ›Wiener Genesis‹ und in Wolframs ›Parzival‹«, in: L. Peter Johnson/Hans-Hugo Steinhoff/ders. (Hg.), *Studien zur frühmittelhochdeutschen Literatur*. *Cambridger Colloquium 1971*, Berlin 1974, S. 180-214.

60 Köhler, Theodor W.: ›Anthropologische Erkennungsmerkmale menschlichen Seins. Die Frage der ›Pygmei‹ in der Hochscholastik«, in: Albert Zimmermann/Andreas Speer (Hg.), *Mensch und Natur im Mittelalter* (= *Miscellanea Medievalia*, Bd. 21/29), 2. Halbd., Berlin/New York 1992, S. 718-735; J. Friedman: *The Monstrous Races*, S. 190f.; Friedrich, Udo: *Menschentier und Tiermensch. Diskurse der Grenzziehung und Grenzüberschreitung im Mittelalter* (= *Historische Semantik*, Bd. 5), Göttingen 2009, S. 138-141.

he stirbt: Ir fr^eod die wurde plind: / Wann sy was ain claines zwerg, / ir frucht was gen ir ain berg: / Das kind geriet nach dem vater sein: / Es was groß und mit clain. (v. 2865-80).⁶¹

5.

Die Annahme einer unmittelbaren göttlichen Schöpfung von Monstren als *prodigia* und *portenta* zwecks Zeichensetzung und Vermittlung einer Botschaft ist bis ins Hochmittelalter die theologisch dominante Vorstellung; sie wird sowohl für Wundervölker als auch für monströse Einzelwesen angesetzt. Bereits im 12. Jahrhundert verliert sie allerdings an Bedeutung,⁶² und in der mittelalterlichen Erzählliteratur spielt sie generell eine eher geringe Rolle, wenn man von der *Heldenbuchprosa* absieht. Dies hat vermutlich damit zu tun, dass damit verbundene theologische Fragen der Missionierbarkeit, der körperlichen Auferstehung und der allegorischen Deutung als christliche Laster in der Erzählliteratur keine wesentliche Bedeutung besitzen.⁶³

Ein monströses Einzelwesen als Prodige findet sich freilich im *Basler Alexander*, der berichtet, dass in Babylon eine Frau ein wunderliches Kind bekommt:

m^enschen bild daz kind trüg / biz zû dem nabel, nicht fürbaz, / daz ander teil har ab daz was / eines tieres geschöffe vil eben, / daz selb teil sach man leben: / des müenslich teil obnan was dot, / des wundret menges durch not, / es was öch wunderlich genüg (v. 4349-4356).⁶⁴

Die *geburt* wird heimlich zu Alexander getragen, der in großes Staunen gerät und nach seinem Meister aussendet. Mit großem Seufzen gibt dieser Alexander be-

61 Friedrich von Schwaben aus der Stuttgarter Handschrift, hg. von Max H. Jellinek (= Deutsche Texte des Mittelalters, Bd. 1), Berlin 1904; vgl. Berindei, Catrinel: »Schlechtes Erzählen? Die Zwergenkönigin Jerome im »Friedrich von Schwaben«, in: Michael Erler/Dorothea Klein (Hg.), Die Kunst des Erzählens. Exemplarische Lektüren von Homer bis heute (= Würzburger Ringvorlesungen, Bd. 15), Würzburg 2017, S. 129-146, hier S. 141.

62 J. Friedman: The Monstrous Races, S. 108f., L. Daston/K. Park: Wunder und die Ordnung der Natur, S. 56f., M. Herweg: Wege zur Verbindlichkeit, S. 298.

63 J. Friedman: The Monstrous Races, S. 119-122 und pass. Vgl. aber die *Gesta Romanorum*, bes. Kap. 175: *Gesta Romanorum*, hg. von Hermann Oesterley, Berlin 1872, ND Hildesheim 1963, Nr. 239. Zur allegorischen Deutung der *Gesta Romanorum* vgl. J. Friedman: The Monstrous Races, S. 125f.; H. Vögel: Naturkundliches, S. 72.

64 Vgl. Ehlert, Trude: Deutschsprachige Alexanderdichtung des Mittelalters. Zum Verhältnis von Literatur und Geschichte (= Europäische Hochschulschriften Reihe I, Bd. 1174), Frankfurt a.M. u.a. 1989, S. 97.

kannt, dass die Geburt den Tod des Königs ankündige.⁶⁵ Auf Bitten des Makedonen deutet der Meister nun die *geburt* als Prodigie:

der meister sprach: »daz über teil, / daz do hat des dodes meil, / betiutet eins lebens kurzcz frist; / daz dierlich teil / daz lebend ist, / betiuttet die künge, die noch dir / komen, daz gelüb mir: / sy sint als unmesig gen dir genant / als ein schoff gen eins mönschen hant.« (v. 4373-4379).

Der diskursive Charakter der *geburt* ist unverkennbar, eine gedankliche Verbindung zu einem behindert geborenen Kind ist dagegen nicht erkennbar.⁶⁶

In der *Georgslegende* Reinbots von Durne deutet eine ›heidnische‹ Mutter ihr dreimonatiges, *blint unde krump* (v. 2129) geborenes Kind zunächst als Zeichen für den Zorn ihrer Götter.⁶⁷ Sie bittet Georg um Trost und Erleichterung ihres Leides, das sie explizit auch mit Scham aufgrund des missgestalteten Kindes und des dadurch verursachten Spotts der Leute (v. 2131) in Verbindung bringt. Georg legt das Kind auf seine Beine und spricht ein heilendes Gebet; danach kann das Kind sehen *und was mit alle gesunt* (v. 2151). Die Mutter ruft die Menschen der Stadt herbei, das Wunder anzusehen:

-
- 65 Eine negative Deutung von Prodigien dominiert seit der Antike und findet sich auch in der Bibel. Zur positiven Deutung von Prodigien im Kontext der Herrschernobilitierung vgl. I. Winkel: *De monstis*, S. 102-117. Sie weist besonders auf Sebastian Brants Flugblatt von 1495 über zwei am Kopf zusammengewachsene Mädchen hin: *Wunderbare geburt des kinds bey wurms*. Brant deutet die Zwillinge als ein Kind mit einem Hirn und zwei Körpern. Diese stehen für Reich und Reichsstände, die unter Maximilian I. als Haupt zusammenwachsen (sollen) (S. 108-110). Zur Interpretation von Monstren als Gegenstand von Unterhaltung und Vergnügen vgl. bereits Plinius ›*Naturalis historiae* (C. Plinius Secundus d.Ä.: Naturkunde. Lateinisch/Deutsch. Anthropologie, hg. und übersetzt von Roderich König in Zusammenarbeit mit Gerhard Winkler, Bd. VII, Kempten 1975, S 34f.: *Gignuntur et utriusque sexus quos hermaphroditos vocamus, olim androgynos vocatos et in prodigiis habitos, nunc vero in deliciis.* »Es werden auch Menschen beiderlei Geschlechts geboren, welche wir Hermaphroditen nennen; früher wurden sie Androgyne genannt und zu den Wundern gerechnet, jetzt aber dienen sie zum Vergnügen.«)
- 66 Dies gilt auch für das missgestaltete Kind, das Nostisis in den *Gesta Romanorum* (Nr. 239) auf die Welt bringt, nachdem sie sich im Tempel als undankbar gegenüber den Göttern gezeigt hat, die das Kind mit Schönheit, Stärke und Reichtum segnen wollten und dafür als Opfergaben Kot, Auswurf und Hohngelächter erhielten: Statt der verheißenen Schönheit hat das Kind den Kopf eines Affen, statt Stärke die Vordergliedmaßen einer Gans, und statt reich kommt es ohne Haut, Haare und schielend zur Welt. Ausgelegt wird im Folgenden allerdings nicht die ›Missgeburt‹, sondern die Frau, die sich undankbar gegenüber Gottvater, Sohn und Heiligem Geist verhalten habe.
- 67 Reinbot von Durne. Der Heilige Georg. Mittelhochdeutscher Text, Übersetzung, Kommentar und Materialien zur Stofftradition, hg. von Christian Buhr/Astrid Lembke/Michael R. Ott, Berlin 2020. Ich danke Christian Buhr für den Hinweis auf die Stelle.

»lobt und èret all den got, / des genåde und sîn gebot, / des sterke und des wîsheit
/ kan bûezen alliu herzeleit. / das schout an mînem kinde hie: / dem kunden mîne
gote nie / gehelfen niht umb ein grûz.« / das volc zôch allez ûz / und schouten das
kint dâ. (v. 2157-2165)

Hier wird die ursprüngliche Deutung als Strafe aus heidnisch-göttlichem Zorn durch die verzweifelte Mutter mittels eines christlichen Wunders widerlegt. Damit erfolgt eine Umdeutung der negativ konnotierten Prodigie zum wunderbaren Gnadenbeweis, der der Öffentlichkeit als Zeichen für die Allmacht des christlichen Gottes präsentiert wird und zu Massenbekehrungen führt. Der Junge wird später im Prozess gegen Georg nochmals herbeigeholt, in Darcians Königssaal von allen Anwesenden angestarrt und umringt (v. 3158-3160). Als *puer senex* erläutert das Kind nun seine Wunderheilung als Gnadentat Jesu und der Dreifaltigkeit (v. 3176-3183) und fordert auf Georgs Bitten hin Apollo in seinem Tempel heraus. Die Überwindung des Abgottes durch das Kind wird durch den anwesenden Ritschart, Georgs Schreiber, bezeugt und für die Nachwelt aufgeschrieben (v. 3273-3278).⁶⁸ Die ursprüngliche Monströsität des Kindes verwandelt sich damit in zeichenhafte und wirkmächtige Gesundheit und Stärke im Wunder- und Bekehrungsgeschehen der christlichen Heiligenlegende.

6.

Kaum zu systematisieren und auf ihre Geschichte hin zu befragen ist die Vielzahl von Monstren, die keinen Bezug zu den bisher genannten Kontexten aufweist. Wesen wie der Waldmensch im *Iwein*, die wilden Menschen, Riesen, Zwerge und dämonischen Figuren der späten Heldendichtung und Artusromane sind zweifellos vor allem Schmuckelemente, die die Erzählwelt zum Schillern bringen. Sie fungieren als Marker des Fiktionalen und einer ambiguen Ästhetik.⁶⁹ Sie werden in der Regel nicht mit den Ursprungsgeschichten der Wundervölker in Verbindung gebracht und leben nicht am Rande der bekannten Welt, sondern allein oder in kleineren Familienverbänden im wilden Wald der *matière de Bretagne* oder des dietrich-

68 Vgl. I. Ewinkel: De monstres, S. 18, 71 und pass., sowie allgemein Kuuliala, Jenni: Childhood Disability and Social Integration in the Middle Ages. Constructions of Impairments in Thirteenth- and Fourteenth-Century Canonization Processes (= Studies in the History of Daily Life [800-1600], Bd. 4), Turnhout 2016.

69 Vgl. jetzt Geisthardt, Constanze: Monster als Medien literarischer Selbstreflexion. Untersuchungen zu Hartmanns von Aue ›Iwein‹, Heinrichs von dem Türlin ›Crone‹ und Johanns von Würzburg ›Wilhelm von Österreich‹ (= Trends in Medieval Philology, Bd. 38), Berlin/Boston 2019; Winst, Silke: »Wilde Frauen. Intersektionelle Überkreuzungen von Wildheit, Gender und Monstrosität«, in: Bennewitz/Eming/Traulsen (Hg.), Gender Studies, S. 395-416.

epischen Tirol. Auch der hässlichen Gralsbotin und dem abscheulichen Knappen der Stolzen (*l'Orgueilleuse*) von Nogres in Chrétien's *Perceval* fehlt die Kennzeichnung als Monstren ›mit Geschichte‹ – im Gegensatz zu Cundrie und Malcreature in Wolframs *Parzival*, die aus einem Wundervolk in Tribalibot/Indien stammen. Dieses Wundervolk entstand nach dem Kräutermisbrauch der Adamstöchter und ist somit bei Wolfram genealogisch, raum-zeitlich und naturkundlich abgesichert.⁷⁰ So legitimiert geht die Episode in die *Weltchronik* des sog. Heinrich von München ein.⁷¹

Auch Einzelfiguren wie Meerwunder beiderlei Geschlechts lassen sich meist relativ gut mit Monstrosität in Verbindung bringen, was wohl damit zu tun hat, dass die *monstra marina* generell weniger konventionalisiert erscheinen als die Wundervölker auf dem Lande und daher oft aufwendig beschrieben werden. Hier sind Meeritter, Wasserdämonen und ein Wassermann zu nennen, außerdem Sirenen, Meerfrauen und Wasserfeen. Nach Simek sind *monstra marina* keine Menschen,⁷² aber in der Erzählliteratur erscheinen die Übergänge fließend. Am klarsten lässt sich die dem Meer entstammende Gruppe der vampiristischen bauchlosen Krieger im *Daniel von dem Blühenden Tal* des Stricker zu den Monstren rechnen (v. 1878-2164).⁷³ Auch das Wlganus genannte Meerwunder – halb Mann, halb Pferd – aus

70 Die Geschichte von den Adamstöchtern wird im *Parzival* auffälligerweise nicht bei der Vorstellung Cundries, sondern Malcreatures erzählt (518,1-28). Damit ist der Wissensbaustein nicht mit der für die Parzival- und Gralshandlung wichtigeren Figur verbunden, sondern mit einer wohl als frei verfügbar angesehenen Figur, an die sich offenbar leichter enzyklopädisches Wissen anlagern ließ, da keine Rücksicht auf die Haupthandlung genommen werden musste. Wolfram von Eschenbach. *Parzival*. Nach dem Text der 6. Aufl. von Karl Lachmann übersetzt von Peter Knecht; Einführung von Bernd Schirok, Berlin/New York 1999. Vgl. zuletzt Brinker-von der Heyde, Claudia: »Cundrie la surziere, die unsüeze unde fiere«. Intersektionale Analyse einer widersprüchlichen Figur«, in: Bennewitz/Eming/Traulsen (Hg.), *Gender Studies*, S. 317-332.

71 Vgl. Klein, Dorothea: *Studien zur ›Weltchronik‹ Heinrichs von München*, Bd. 3/1 (= Wilma, Bd. 31/1), Wiesbaden 1998, S. 25, 45, 92; Shaw, Frank: »Die Parzival-Zitate bei Heinrich von München«, in: Kurt Gärtner/Joachim Heinzle (Hg.), *Studien zu Wolfram von Eschenbach*. Festschrift Werner Schröder zum 75. Geburtstag, Tübingen 1989, S. 183-196.

72 R. Simek: *Monster im Mittelalter*, S. 17f., vgl. zu den *monstra marina* Kap. 6 und pass. So wird in der *Crone* der mit Schlangen und Nattern überzogene wilde Wassermann, der ein schönes Mädchen geraubt hat, als *tier freissam* (v. 9230) bezeichnet. Heinrich von dem Türlin. *Die Crone*, hg. von Gudrun Felder, Berlin u.a. 2012, vgl. Stellenkommentar.

73 Der Stricker: *Daniel von dem Blühenden Tal*, hg. von Michael Resler (= ATB, Bd. 92), 3. Aufl. Berlin/Boston 2015. Vgl. Braun, Lea: »*Monstra*, Macht und die Ordnung im Raum. Zur Funktion der phantastischen Figuren im ›Daniel von dem Blühenden Tal‹«, in: Gabriela Antunes/Björn Reich/Carmen Stange (Hg.), *(De)formierte Körper 2: Die Wahrnehmung und das Andere im Mittelalter/Corps (Dé)formés: Perceptions et l'Altérité au Moyen-Âge 2*. Interdisziplinäre Tagung Göttingen, 1.-3. Oktober 2010, Göttingen 2014, S. 109-129, hier S. 121.

Pleiers *Garel von dem Blühenden Tal* (v. 7640-7654 und folgende)⁷⁴ dürfte dazuzurechnen sein. Sie werden jeweils mit der antiken Mythologie kurzgeschlossen durch das Gorgonenhaupt, das sie mit sich führen. So sind sie an einen Wissensbereich angebunden, der aus der Diegese hinausreicht.⁷⁵

Die wilde Meerfrau und *falentein* (v. 116. u.ö.)⁷⁶ Lespia im *Wigamur* ist zumindest Teil einer offenbar matriarchalisch beherrschten Familie,⁷⁷ die in einer unhöfischen, gewalttätigen Unterwasserwelt lebt. Diese wird zum Schauplatz von Gewaltexzessen, in deren Rahmen Lespia und ihre Töchter ums Leben kommen. Das äußerlich zwar monströse und gegenüber den Meerfrauen unerklärlich gewalttätige *merwunder*, das Wigamur aus Lespias Höhle wegführt und ritterlich erzieht, kann dem jungen Königssohn zumindest mitteilen, dass er nicht der Sohn Lespias sei, also einer anderen, menschlichen Abstammungslinie und Lebenswelt angehört, aus der er entführt wurde (v. 167-196, 308-319, 336-418). Dieses Wissen um unterschiedliche Abstammungslinien impliziert eine Grundform von Geschichtlichkeit, auch wenn Meerfrau und Meerritter selbst nicht mit Entstehungsgeschichten verbunden werden.

Bei Thürings von Ringoltingen Melusine im gleichnamigen Roman, die mehrfach als Wasserfee bezeichnet wird,⁷⁸ finden sich dagegen explizite Angaben zur Genealogie:

Das abenteürlîch bûch beweyset vns von einer frawen genandt Melusina / die do ein merfaym vnd darzû ein geborne künigin / vnd auß dem berg Awalon kommen ist / der selb berg leytt in franckreych. [...] das ist von einer frawen genannt Melusina / die ein merfeyin gewesen vnd noch ist / das sy nit nach ganczer menschlicher natur ein weyb gewesen ist / sunder sy hat von gottes wunder ein andere gar fremde vnd selczame außzeychnung gehebt Vnd wie das sey das ir wandel sich ettwas

74 *Garel von dem blühenden Tal von dem Pleier*, hg. von Wolfgang Herles (= Wiener Arbeiten zur germanistischen Altertumskunde und Philologie, Bd. 17), Wien 1981.

75 Vgl. auch das Zelt, in dem eine namenlose Wasserfee im *Gauriel von Muntabel* sitzt: Es wurde einst von Thetis dem Chiron geschenkt als Lohn dafür, dass dieser Achilles ausbildete. Chiron schenkte es dem König Karsâmi weiter, der der Vater der Wasserfee ist (v. 4660-4670). Der Ritter mit dem Bock. Konrads von Stoffeln ›Gauriel von Muntabel‹, neu hg., eingeleitet und kommentiert von Wolfgang Achtnitz, Tübingen 1997. Weder die Wasserfee noch der Kentaur werden näher beschrieben.

76 *Wigamur*. Kritische Edition, Übersetzung, Kommentar, hg. von Nathanael Busch, Berlin 2009.

77 Vgl. Bendheim, Amelie: Wechsellrahmen. Medienhistorische Fallstudien zum Romananfang des 13. Jahrhunderts (= Studien zur historischen Poetik, Bd. 22), Heidelberg 2017, S. 338-346; zum Vergleich der weiblichen Herrschaft Lespias mit der Herrschaft der Amazonen bes. S. 343, Anm. 116.

78 Melusine, in: Romane des 15. und 16. Jahrhunderts. Nach den Erstdrucken mit sämtlichen Holzschnitten hg. von Jan-Dirk Müller, Frankfurt a.M. 1990, S. 11-176.

einem fast grossen gottes wunder oder gespenst geleichet / so hat sy doch natürliche vnd eeliche kinder gelassen (S. 11f.)⁷⁹

Diese Angaben sind freilich nicht biblisch verankert und verweisen auch nicht auf die traditionellen Lebensräume der Wundervölker, denn Melusines Schlangenschwanz geht auf die Verfluchung durch ihre Mutter Persine zurück. Diese war selbst eine Wasserfee, hatte aber offenbar genauso wenig einen Schlangenschwanz wie Melusines Schwestern oder Söhne. Die Zeichenhaftigkeit des (nur) samstags monströsen Körpers bleibt zudem genauso ambig wie die Wertung der Figur, die bekanntlich verschiedenartigste Zuschreibungen nebeneinander stellt: feenhaft, menschlich-christlich, monströs, dämonisch.⁸⁰ Auch die Titelillustration im Frühdruck des Melusine-Romans von Jean d'Arras von 1525 wirbt zwar um Aufmerksamkeit mittels der Darstellung des monströsen und hybriden Körpers der verwandelten Melusine in den Schlüsselszenen des Romans (Entdeckung des Schlangenschwanzes durch ihren Ehemann; Flucht durchs Fenster der Burg). Als böse oder gefährlich für die anderen Figuren ist Melusine aber auch in dieser Abbildung nicht dargestellt (siehe unten, Abb. 3). Die an Melusines Söhne vererbten Zeichen von Monstrosität wie Löwengriff, Zyklopenauge und Eberzahn werden von Geburt zu Geburt schwächer,⁸¹ um dann in der Folgegeneration gänzlich zu verschwinden – zumindest lenkt der Erzähler keine Aufmerksamkeit mehr auf eine fremdartige, bedrohliche Körperlichkeit.

Einen ambivalenten Charakter besitzen auch Grendel und seine Mutter aus dem altenglischen *Beowulf*, der wohl im 8. Jahrhundert in einem englischen klerikal-gebildeten Milieu entstanden ist.⁸² Ob beide Teil eines Wundervolkes sind, wird nicht recht deutlich, zumindest gibt es aber Mutter und Sohn. Über Grendel

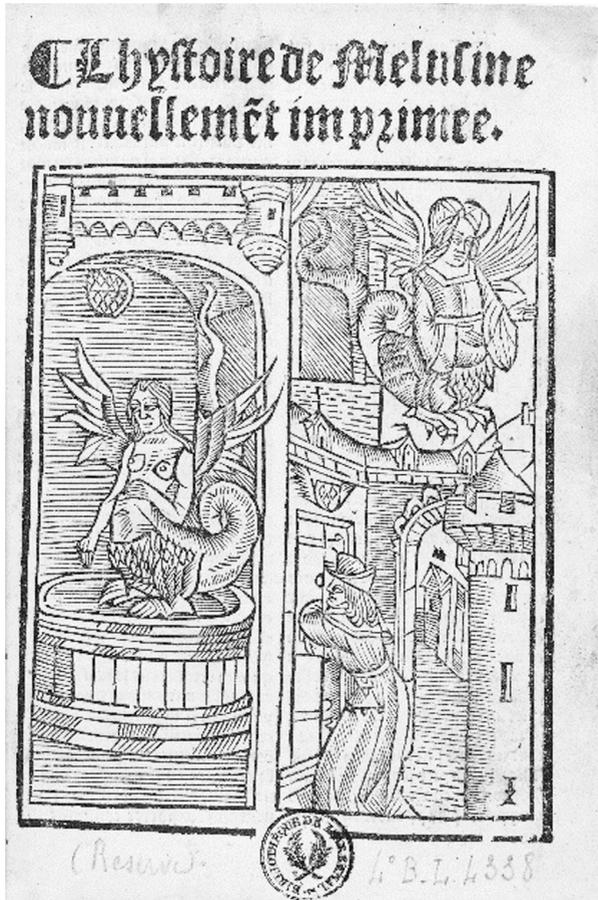
79 Müller, Jan-Dirk: Melusine [Einführung, Stellenkommentar], in: ders. (Hg.), *Romane des 15. und 16. Jahrhunderts*, S. 1012-1087, hier S. 1042 und pass.; Kellner, Beate: *Ursprung und Kontinuität. Studien zum genealogischen Wissen im Mittelalter*, München 2004, S. 397-471. Melusines erster Auftritt wird zwar am Durstbrunnen lokalisiert, es finden sich bei Thüring aber keine Angaben, dass das Königreich der Persine unter Wasser liegt, sondern es befindet sich im Berg Awelon in Frankreich, wo auch Melusines Vater Helmas eingeschlossen wurde (S. 139, vgl. den Stellenkommentar S. 1042, 1078).

80 Vgl. zur Frage nach Gender, Machthandeln und Monstrosität der Melusinefigur zuletzt Reuvekamp, Silvia: »Rationalisierung, Remythisierung, Strukturexperiment? Ambivalente Figuren in lateinischen und volkssprachigen Feenerzählungen«, in: Elisabeth Lienert (Hg.), *Widersprüchliche Figuren in vormoderner Erzählliteratur* (= BmE Themenheft, Bd. 6, online), Oldenburg 2020, S. 345-383. DOI: https://doi.org/10.25619/BmE_H202035

81 Der zweitjüngste Sohn Dietrich wächst außergewöhnlich schnell, was aber mit Melusines Muttermilch quasi-naturkundlich erklärt wird (S. 127); der Jüngste, Reymund, zeigt gar kein Anzeichen von Monstrosität.

82 *Beowulf*. Das angelsächsische Heldenepos über nordische Könige. Neue Prosaübersetzung, Originaltext, versgetreue Stabreimfassung, übersetzt, kommentiert und mit Anm. versehen von Hans-Jürgen Hube, Wiesbaden 2005.

Abb. 3: Melusine auf dem Titelblatt des gleichnamigen Romans von Jean d'Arras im Druck von Philippe Le Noir (um 1525).



Bibliothèque nationale de France, département Arsenal, RESERVE 4-BL-4338.

wird zunächst berichtet, dass er (vor der erzählten Zeit) wegen Frevels die Königshalle verlassen und im Dunkel und im Moor als Grenzgänger leben musste; es erfolgt also eine unspezifische raum-zeitliche Zuweisung, die primär auf den Gegensatz des einst Ausgestoßenen zur fröhlichen Gemeinschaft in der Königshalle zielt (v. 86-104). Anschließend nimmt der Dichter auch noch eine genealogische Bestimmung vor, die Grendel an das Kainsgeschlecht, *Caines cynne* (v. 107), anschließt; mit anderen Unholden habe er von den anderen Menschen getrennt in den Ländern der

Riesen leben müssen (v. 104-114).⁸³ Grendels Mutter wird mehrfach als abscheuliche Frau (z.B. *aglaecwif*, v. 1259), als Wasserschrecken (*waeteregesan*, v. 1260) und Teufelin (z.B. *helle gast*, v. 1275) bezeichnet und so dämonisiert, ist aber gleichzeitig auch als Mensch konzipiert, der zudem teils als männlich, teils als weiblich bezeichnet wird. Ob dies als Zuschreibung von Monströsität (Hermaphroditismus) zu werten ist, wird jedoch nicht klar.⁸⁴ Auch Grendels Mutter wird mit dem Kainsgeschlecht in Verbindung gebracht. Zwar schreibt die einzige Handschrift nicht *caine*, sondern *camp*, aber dabei handelt es sich nach Ansicht der Forschung um einen Fehler, denn der Kontext verweist klar auf Kain, wenn der Urvater der Unholde mit Brudermord, Vertreibung und dem rastlosen Leben als gezeichneter Mörder in Verbindung gebracht wird (v. 1259-1267).

7.

Ich fasse zusammen: Insbesondere die Wundervölker werden in der mittelalterlichen Erzählliteratur mit vielfältigen Ursprungs-, Herkunfts- und Entstehungsgeschichten in Verbindung gebracht, die ihnen eine geschichtliche Perspektive geben. Dafür verwenden die Texte vor allem Erzählverfahren der Genealogie und des rückwärtsgewandten Chronotopos. Mythologische und naturkundliche Angaben können dazutreten, unter denen pharmakologische Vorstellungen, die oft mit der Genealogie der Adamiten verbunden werden, dominieren. Damit fließt eine Vielzahl an Wissensbausteinen ein in die Geschichte(n) der Monstren. Sie sind Teil eines hochgradig hybriden Erzählverfahrens, das typisch für enzyklopädisches Erzählen ist.⁸⁵

Eine Deutung der Monstren als Zeichen und Botschaft, wie sie bis in die Spätantike hinein und dann wieder im 15., 16. Jahrhundert dominiert, ist in der mittelalterlichen Erzähldichtung eher die Ausnahme. Auch mit Vorstellungen von angeborener Behinderung bzw. entstellender Krankheit sind Monstren in der Dichtung eher selten in Verbindung zu bringen.⁸⁶ Es scheint erlaubt, was gefällt und passt

83 Beowulf. Eine Textauswahl mit Einleitung, Übersetzung, Kommentar und Glossar, hg. von Ewald Standop, Berlin/New York 2005, Kommentar S. 46f.

84 Ebd., Kommentar S. 101. Vgl. auch J. Friedman: *The Monstrous Races*, S. 104; Osborn, Marijane: »Die Monster in ›Beowulf‹«, in: Müller/Wunderlich (Hg.), *Dämonen. Monster. Fabelwesen*, S. 161-169.

85 T. Bulang: *Enzyklopädische Dichtungen*, S. 13; M. Herweg: *Wege zur Verbindlichkeit*, S. 220 und pass.

86 Vgl. aber die Überlegungen des Arztes Johannes Hartlieb Mitte des 15. Jahrhunderts und dazu S. Dinkl: *Untote*, S. 96; Neumann, Josef N.: *Behinderte Menschen in Antike und Christentum. Zur Geschichte und Ethik der Inklusion (= Standorte in Antike und Christentum, Bd. 8)*, Stuttgart 2017, bes. Kap. 6.

zu Handlung und Figurendarstellung. Dies rückt nochmals den Common Sense in den Fokus: Das erzählte Wissen des Mittelalters trägt die schillernde Vielfalt der Monstren, die faszinieren, verwundern, erschrecken und immer wieder zur Deutung einladen – auch als Wesen mit einer Geschichte.

Der Unterscheidung von Monstren, Monströsitäten und Monstern gehört allerdings die Zukunft: Seit etwa 1600 überwiegt die (scheinbare) Naturalisierung zur ›Missgeburt‹, die Gegenstand der Medizin und Naturwissenschaft wird und als begehrtes Objekt von Sammlern in fürstlichen Kuriositätenkabinetten landet. Eine solche Sicht problematisiert z.B. Thomas Hettches Roman *Pfaueninsel* (2014), der vorführt, wie kleinwüchsige Menschen zu Monstren ›gemacht‹ werden und ihres Rechtes auf ein selbstbestimmtes Leben, auf Sexualität und ein Familienleben mit eigenen Kindern beraubt werden: Ihre körperliche Differenz wird zur Grundlage dafür, sie als defizitär und nicht vollwertig menschlich zu kategorisieren.⁸⁷ Die moralischen, ästhetischen und politischen Implikationen des ›falschen Körpers‹, der auch als Bedrohung wahrgenommen wird, münden letztlich in bioethische Diskurse um Euthanasie im Dritten Reich, um Abtreibung sowie Pränatal- und Präimplantationsdiagnostik, wie z.B. Urte Helduser und Michael Hagner zeigen.⁸⁸ Mit Blick darauf erweist sich die Geschichtsvergessenheit (post-)moderner Monsterrepräsentationen vor allem in populären zeitgenössischen Medien als blinder Fleck, wenn man weiter blickt als auf bloße Unterhaltung und spielerischen Zeitvertreib.

Die grundsätzlichen Unterschiede zwischen vormodernen Monstren und modernen Monstern bezüglich Herkunft, Abstammung, Geschichte, Klassifizierung und Bewertung zeigen auch, wie sehr sich unser Denken und unser Umgang mit dem Fremden verändert haben. Diskursiver Herkunftsraum gegenwärtiger Monster sind nicht mehr in erster Linie Bücher wie die Bibel, naturkundliche und ethnographische Kompendien und ein von ihnen gespeister Common Sense, sondern vor allem Fantasy, Science Fiction und ggf. Märchen in verschiedenen medialen Formen. Ein historisches Bewusstsein und Geschichtsdenken ist hier in der Regel nicht zu erkennen, sondern Monster-Repräsentationen bedienen im Sinne des Medievalism meist populäre Bedürfnisse und den Wunsch nach Unterhaltung. Positiv gedeutet führt die Tatsache, dass einer Klassifizierung und entstehungsgeschichtlichen Deutung der Monster die Grundlage weitgehend entzogen ist, zu einer Verstärkung des Geheimnisvollen, des Rätselhaften und der Spannung im Aufeinandertreffen mit (als fiktiv verstandenen) Monstern. Der Verlust an Geschichtlichkeit geht aber einher mit einer anderen Einstellung gegenüber Monstern, die nun meist radikal fremd erscheinen und weitaus weniger ›zu uns‹ gehören als im Mittelalter.

87 Ich danke Elvira Vogt für ihren Hinweis und ihre Überlegungen, die ich hier wiedergebe.

88 U. Helduser: *Imaginationen des Monströsen*, hier S. 19, sowie Hagner (Hg.): *Der falsche Körper*.

Dass dies nicht nur ein Gewinn ist, zeigt die Tatsache, dass man in vieler Hinsicht im Mittelalter gedanklich viel gelassener und offener mit Monstren umging als heute mit Monstern.

»Der Islam ist ein Teil von Deutschland«

Identitätsdiskurse in historischen Ausstellungen

Christoph Auffarth

1. Von Jubiläum zu Jubiläum: Geschichtsinzenierungen in der Öffentlichkeit

2019 kam der Film ZWINGLI in die deutschen Kinos.¹ Waren die Schweizer*innen verspätet? Wenn doch das große Jubiläum zur Reformation am 31. Oktober 2017 gefeiert wurde mit einem außerordentlichen Nationalfeiertag in Deutschland: 500 Jahre Protestantismus, angeheftet an den Thesenanschlag der 95 Thesen an der Schlosskirche Wittenberg am 31. Oktober 1517. Der Streit, ob das Datum seine Berechtigung habe, der beim letzten Jubiläum noch konfessionell beladen ausgetragen wurde, ist, was Datum und Bedeutung angeht, kaum noch angesprochen worden.

Daten spielen für das Event, hier der Filmemacher, dort die Inszenierung von Ausstellungen in Museen, eine wichtige Rolle. Im Fall der Schweizer Reformation ist nicht das Wittenberger Ereignis das Schlüsseldatum. Das Zürcher Reformationsjubiläum ist angeknüpft an das Datum der ersten Predigten Zwinglis in Zürich 1519. Die Reformation wurde in der Stadt vom Juni 2017 bis Anfang 2019 in zahllosen Stadtführungen, Theateraufführungen, Ausstellungen inszeniert, darunter der Film.²

In Bremen steht das Datum 1522 für die erste Reformationspredigt auf der Agenda. Es war aber klar, dass man nach dem 31. Oktober 2017 niemanden mehr für das Thema Reformation würde begeistern können. So haben wir auch für die vom Institut für Mittelalter- und Frühneuzeitforschung, vom Präsidenten der Bürgerschaft, von der deutschen Kulturstiftung und der Bremischen Evangelischen

1 CH 2019, R.: Stefan Haupt.

2 Die Veranstaltungen sind zusammengestellt unter: <http://zh-reformation.ch/programm> (letzter Zugriff: 23.12.2021). Die Ausstellungsmacher äußern sich in Interviews zu ihrem Verhältnis zur Reformation: <https://www.youtube.com/watch?v=dASpHF2aKPU> (letzter Zugriff: 23.12.2021).

Kirche unterstützte Tagung zur Reformation in Bremen das deutsche Jubiläumsjahr wählen müssen.³ Genauso mussten sich die Ausstellung des Dom-Museums und die im Fockemuseum an dieses Jahr halten und nicht an das lokale Datum.

Die Schweizer*innen aber haben sich bewusst entschieden, ihr Datum zu bespielen. Das wird auch im Film deutlich. Der Erfolg des Filmes in der Schweiz liegt nicht zuletzt daran, dass darin Schwyzerdütsch gesprochen wird, das für die deutschsprachige Schweiz immer noch einen wichtigen Identitätsanker darstellt. Für die deutschen Kinos wurde er synchronisiert. Die Schweizer Fassung wäre für das deutsche Publikum ein Faktor der Alterität, der Fremdheit der Geschichte, sicher auch ein Problem, die Dialoge zu verstehen. Für die Schweizer*innen ist es ein Heimatgefühl. Dieses Thema wird gleich zu diskutieren sein: Soll Geschichte Bestätigung der Gegenwart sein oder Herausforderung, die gewohnten Klischees abzutun und sich neu zu verständigen? Und können Inszenierungen der Geschichte das leisten?

Aber zuvor die Gegeninszenierung: Die deutsche Evangelische Kirche hatte einen großen Bogen gespannt mit einer Reformationsdekade jeweils mit Jahresthemen, die die Aktualität der damaligen Themen vorzeigen sollten. Wie aber kann man das Thema so verbiegen, dass man Luther und Toleranz zusammenführen kann? Luther und der Antisemitismus ist ein ›heiß‹ diskutiertes Thema, wenn auch erst 1938 eine Sammlung seiner einschlägigen Schriften gegen die Juden und die Türken veröffentlicht wurde.⁴ Die Jubiläen beziehen sich auf eine historische Person oder ein Ereignis, sehen sich aber mit der Alterität von neuen Fragen an die Geschichte konfrontiert,⁵ mit Problemgeschichte.⁶

In Bremen inszenierten die Katholik*innen ein Jahr vor dem Jubiläum der Evangelischen für die kleine Minderheit 200 Jahre Katholisch in Bremen.⁷ Auf der nationalen Bühne aber inszenierte das Reiss-Engelhorn-Museum in Mannheim die

3 Der Tagungsband ist erschienen: van de Kamp, Jan/Auffarth, Christoph (Hg.): Die ›andere‹ Reformation im Alten Reich. Bremen und der Nordwesten Europas (= Arbeiten zur Theologie- und Kirchengeschichte, Bd. 53), Leipzig 2020.

4 Zum Buch: An Luthers Geburtstag brannten die Synagogen – eine Anfrage von Sibylle Biermann-Rau, Stuttgart 2012, machte Johannes Wallmann deutlich, dass Luther für die Herausbildung des Antisemitismus in Deutschland Ende des 19. Jahrhunderts noch keine Leitfigur war: Wallmann, Johannes: Martin Luthers Judenschriften (= Studienreihe Luther, Bd. 18), Bielefeld 2019.

5 Baisch, Martin: »Alterität und Selbstfremdheit. Zur Kritik eines zentralen Interpretationsparadigmas in der germanistischen Mediävistik«, in: Klaus Ridder/Steffen Patzold (Hg.), Die Aktualität der Vormoderne: Epochenentwürfe zwischen Alterität und Kontinuität (= Europa im Mittelalter, Bd. 23), Berlin 2013, S. 185-206, dort zur Staufer-Ausstellung Stuttgart 1977 S. 185-187.

6 Ausführlicher erläutert unten in Anm. 50.

7 Ausstellung *Glaubensgeschwister. 1816 – Neubeginn der katholischen Gemeinde in Bremen*, Dom-museum Bremen, 14.09.-24.11.2016.

Ausstellung *Die Päpste und die Einheit der lateinischen Welt* (21.05.-26.11.2017). Als Datum für die Ausstellung führten sie den 90. Geburtstag von Joseph Ratzinger an, dem zurückgetretenen Papst Benedikt XVI. Sie sollte bis zum 31. Oktober 2017 (also dem Reformationstag zum 500. Mal) dauern, wurde dann um vier Wochen verlängert. Rund 70.000 Besucher*innen sahen die Ausstellung, die die F.A.Z. als »[...] den stärksten Kontrapunkt zu den allgegenwärtigen Reformationsschauen des Lutherjahrs«⁸ bewertete.

2. Was ist historisch an Historischen Ausstellungen? Identitäten festigen – in Frage stellen

Ausstellungen repräsentieren materiale Dinge aus dem in Museen und Archiven gesammelten öffentlichen Gedächtnis und zwar in einem dramatisierten Narrativ, das zugleich der rote Faden der Ausstellung werden soll.⁹ Der ›Erinnerungsort‹ ist eher das Datum als der Ort.¹⁰ Das Geschichtsverständnis, das Pierre Nora in seinen *Erinnerungsorten Frankreichs* verwendet, die lebendige Erinnerung des Volkes gegen die aus den Archiven genommene tote Geschichtsschreibung der akademischen Historiker*innen bezieht sich (ohne ihn zu nennen) auf Nietzsches *Zweite unzeitgemäße Betrachtung* gegen den Historismus.¹¹ Ähnlich unterscheidet David Lowenthal

8 Zitiert nach Pöpste-Resonanz-Reiss-Engelhorn-MuseenMannheim(rem-mannheim.de) (letzter Zugriff: 23.12.2021).

9 Zu Gedächtnis und Erinnerung in Archiv und Ausstellung vgl. Auffarth, Christoph: »Die Dschagga-Neger «aufgehoben« zwischen Kolonialherrn und Missionar. Ein religionswissenschaftliches Ausstellungsprojekt zu Mission und Kolonialismus in Tansania um 1900«, in: Peter J. Bränlein (Hg.), *Religion und Museum*. Zur visuellen Repräsentation von Religion/en im öffentlichen Raum, Bielefeld 2004, S. 223-239. Vgl. unten Anm. 63.

10 Zu ›Erinnerungsort‹ vgl. die Theorie von Pierre Nora, *lieux de mémoire*; zum Zusammenhang mit Moritz Halbwachs und weiter zu Jan Assmann, Aleida Assmann, Otto Gerhard Oexle vgl. Auffarth, Christoph: »Auschwitz: Der Gott, der schwieg, und vorlaute Sinndeuter. Eine Europäische Religionsgeschichte fokussiert auf einen Erinnerungsort«, in: Adrian Hermann/Jürgen Mohn (Hg.), *Orte der europäischen Religionsgeschichte*, Würzburg 2015, S. 463-501, hier S. 463-465.

11 Oexle, Otto Gerhard: »›Erinnerungsort‹ – eine historische Fragestellung und was sie uns sehen lässt«, in: Thomas Schilp/Barbara Welzel (Hg.), *Mittelalter und Industrialisierung*. St. Urbanus in Huckarde, Bielefeld 2009, S. 17-37. Nietzsche, Friedrich: »Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben [1874]«, in: ders., *Sämtliche Werke: Kritische Studienausgabe*, hg. von Giorgio Colli, Mazzino Montinari, Bd. 1,2. Durchgesehene Aufl. München 1987, Reprint Berlin/New York 2019, S. 243-334; Neymeyr, Barbara: »Kommentar zu Nietzsches ›Unzeitgemäßen Betrachtungen‹. I. David Strauss der Bekenner und der Schriftsteller, II. Vom Nutzen und Nachteil der Histoire für das Leben«, (= Heidelberger Akademie der Wissenschaften [Hg.], *Historischer und kritischer Kommentar zu Friedrich Nietzsches Werken*, Bd. 1,2) Berlin 2020.

Heritage von History: »Heritage übertreibt und spart aus, erfindet und vergisst in aller Unschuld. [...] Heritage nutzt historische Spuren, um Geschichtsmärchen zu erzählen. [...] Sie ist ein Glaubensbekenntnis zu dieser Vergangenheit.«¹²

Allerdings wird in Deutschland »Geschichtskultur«¹³ oder »öffentliche Geschichte« immer von Geschichtswissenschaftler*innen beraten und umgekehrt fordert die Mitarbeit an einer Ausstellung die Wissenschaft heraus, ihre Ergebnisse anschaulich zu machen, experimentell auszuprobieren, lokal zu überprüfen, Forschungslücken zu füllen.¹⁴

Im Unterschied zu der von Nora postulierten lebendigen Identität, die im Erinnerungsort die Französinen und Franzosen vereint, also in der Tour de France, im Baguette, in Reims, dem Krönungsort der französischen Könige, machen Ausstellungen Behauptungen, die durchaus nicht von allen geteilt werden. So gab das Dom- und Diözesan-Museum Mainz seiner Kreuzzüge-Ausstellung den Obertitel *Kein Krieg ist heilig* 2004 angesichts der 2003 erfolgten amerikanischen Invasion in den Irak, dem sog. Zweiten (eigentlich: Dritten) Golfkrieg. Darauf komme ich zurück.

Für diese kontrafaktisch-utopische Behauptungen und Narrative in Ausstellungen nenne ich nur zwei Beispiele: 1965 präsentierte die Ausstellung in Aachen Karl den Großen als den Gründer Europas und den Urvater der Deutsch-Französischen Freundschaft, die gerade zwei Jahre zuvor, am 22.01.1963, im Elysée Palast unterzeichnet worden war. Noch waren die Geschichtsbilder lebendig,¹⁵ die Charlemagne oder Karl den Großen jeweils für die eigene Nation reklamierten, etwa in der wissenschaftlichen Publikation 1935 der Historiker des neuen NS-Geschichtsbildes.¹⁶ Im Jahr 1977 gelang es Otto Gerhard Oexle am

12 Lowenthal, David: »History und Heritage. Widerstreitende und konvergente Formen der Vergangenheitbetrachtung«, in: Rosmarie Beier (Hg.), *Geschichtskultur in der zweiten Moderne*, Frankfurt a.M. 2000, S. 71-94, hier S. 72.

13 Rösen, Jörn: »Was ist Geschichtskultur? Überlegungen zu einer neuen Art, über Geschichte nachzudenken«, in: Klaus Füßmann/Heinrich Theodor Grütter/Jörn Rösen (Hg.), *Historische Faszination. Geschichtskultur heute*, Köln 1994, S. 3-26.

14 Zur »Geschichte in der Öffentlichkeit«, *public history*, Zündorf, Irmgard: »Zeitgeschichte und Public History, Version: 2.0«, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 06.09.2016. http://docupedia.de/zg/Zuendorf_public_history_v2_de_2016 (letzter Zugriff: 23.12.2021).

15 Den Geschichtsstreit um die Beschließung der Kathedrale von Reims im Ersten Weltkrieg beschreibt anschaulich Gaegtens, Thomas W.: *Die brennende Kathedrale. Eine Geschichte aus dem Ersten Weltkrieg*, München 2018. In dieser Kathedrale wird dann die deutsch-französische Freundschaft zelebriert, unmittelbar vor der Unterzeichnung des Élysée-Vertrags.

16 Hampe, Karl et al.: *Karl der Große oder Charlemagne? Acht Antworten deutscher Geschichtsforscher*, Berlin 1935. Zum Wandel des Geschichtsbildes v.a. in den Schulbüchern: Wimmer, Daniel: *Mit dem Mittelalter die Gegenwart erzählen. Eine ferne Vergangenheit als Vermittlungsinstanz in Weltentwürfen des 20. und 21. Jahrhunderts (= Schriften zur Kulturgeschichte, Bd. 37)*, Hamburg 2016, S. 416-458.

Max-Planck-Institut für Geschichte eine *Mission française* zu etablieren, um die nationalen Geschichtsbilder und die Forschung im direkten Gespräch zu führen und zu korrigieren.¹⁷ Kortüm fasst den Sinn der Aachener Ausstellung so zusammen: Es »verband sich [...] auch die Möglichkeit, die Bundesrepublik Deutschland als einen zentralen Nachfolgestaat des Karolingerreiches nach der Barbarei des Dritten Reiches zurück in den Kreis der europäischen Nationen zu führen.«¹⁸

Der Katalog¹⁹ folgt noch ganz dem klassisch-kunsthistorischen Ordnungssystem, nach Materialien getrennt die Ausstellungsobjekte zu präsentieren, jeweils von einem Essay auf zwei Seiten eingeleitet. Was als Objekt nicht vorgezeigt werden kann, wird nicht erklärt. Die gewaltsame Unterwerfung und Bekehrungspolitik etwa gegen die Sachsen werden nicht angesprochen.²⁰ Auch die Gesamtwürdigung am Anfang des Katalogs von François Ganshof (einem »neutralen« Belgier)²¹ hebt zwar »diese(n) großen Einiger von Völkern und Ländern« hervor (und nennt neben Frankreich und Deutschland auch Großbritannien und Amerika [!]; Europa wird immer als »Abendland« bezeichnet). Die Schwertmission wird nicht genannt,

-
- 17 Oexle, Otto Gerhard: »Was deutsche Mediävisten an der französischen Mittelalterforschung interessieren muß«, in: Michael Borgolte (Hg.), *Mittelalterforschung nach der Wende 1989* (= Historische Zeitschrift, Beihefte NF 20), München 1995, S. 89-127. Weiter ist die Arbeit des Georg Eckert-Instituts für internationale Schulbuchforschung in Braunschweig zu erwähnen.
- 18 Kortüm, Hans-Henning: »Vater Europas oder grand chef de guerre: Karl der Große in deutschen und französischen Schulbüchern am Ende des Zwanzigsten und zu Beginn des Einundzwanzigsten Jahrhunderts«, in: Martin Clauss/Manfred Seidenfuß (Hg.), *Das Bild des Mittelalters in europäischen Schulbüchern*, Berlin 2007, S. 245-269, hier S. 246. Eine sehr gute Einordnung dieser und weiterer Karlsaustellungen bietet Cordez, Philippe: »1965: Karl der Große in Aachen. Geschichten einer Ausstellung«, in: Peter van den Brink/Sarvenaz Ayooghi (Hg.), *Karls Kunst*, Dresden 2014, S. 16-29, vgl. auch <http://archiv.uib.uni-heidelberg.de/artdok/6162/> (letzter Zugriff: 23.12.2021).
- 19 Er ist 1965 erschienen bei Schwann in Düsseldorf. Neben der deutschen gab es auch eine französischsprachige Ausgabe.
- 20 Die Kontroverse der NS-Größen, ob Karl der Große als »Sachschlächter« (Heinrich Himmler) oder das große Vorbild eines christlichen Reichsführers (Adolf Hitler) zu bewerten sei, lag erst gut 30 Jahre zurück. Vgl. dazu Auffarth, Christoph: »Drittes Reich«, in: Lucian Hölscher/Volkhard Krech (Hg.), *20. Jahrhundert – Epochen und Themen* (= Handbuch der Religionsgeschichte im deutschsprachigen Raum, Bd. 6/1), Paderborn 2015, S. 113-134, 435-449, hier S. 121-126. Vgl. auch P. Cordez: »1965«, S. 22f. mit Abb. 9 und 10 zu Hitlers Division Charlemagne, deren Mitglieder Hitler mit einem Karls-Teller auszeichnete, auf dem stand: *Imperium Caroli Magni divisum per nepotes DCCCXLIII defendit Adolphus Hitler una cum omnibus Europeae populis anno MCMXLIII*: Das Reich Karls des Großen, aufgeteilt unter den Enkeln im Jahre 843, verteidigt Adolf Hitler gemeinsam mit alle Völkern Europas im Jahre 1943. Hitler habe die Teilung also wieder rückgängig gemacht.
- 21 Ganshof, François-Louis: »Karl der Große und sein Vermächtnis«, in: Braunfels, Wolfgang (Hg.), *Karl der Große. Werk und Wirkung*, Aachen 1965, S. 1-8, die folgenden Zitate S. 7. Ganshof (1895-1980) war Mittelalterhistoriker im belgischen (flämischen) Ghent.

wohl aber die »Stärke seines Glaubens«. »Karl der Große scheint gegen Gewalttätigkeiten den gleichen tiefen Abscheu gehabt zu haben wie gegen Unordnung oder Willkür.« – Die Ausstellung im (katholisch geprägten) Paderborn 1999 führte als Partner Papst Leo III. ein und verstand Paderborn als »Zentralort der Karolinger in Sachsen«, würdigte die Einführung der Kultur in Westfalen, ohne die Sachsenkriege und die gewaltsame Bekehrung auszusparen.²² Wieder in Aachen 2003 stellte man die globale Welt des Jahres 800 und heute vor, ausgehend von der Gesandtschaft, auf der der Jude Isaak einen weißen Elefanten vom Orient über die Alpen nach Aachen brachte: drei monotheistisch geprägte Religionskulturen werden je in ihren Hauptstädten aufgesucht (*Ex Oriente: Isaak und der weiße Elefant*).

Die Ausstellung mit einem sensationellen, vorher wie nachher nie mehr erreichten Publikumsandrang war die *Zeit der Staufer* in Stuttgart 1977. In den 72 Tagen der Ausstellung kamen 671.000, d.h. fast 10.000 Besucher*innen pro Tag. Anlass zu der Ausstellung war die Erinnerung an 25 Jahre Land Baden-Württemberg. Was sollte man zu dem Anlass ausstellen?²³ Drei Länder hatten sich 1952 zusammengerauft. Das preußisch ausgerichtete Hohenzollern, die Pietist*innen aus Schwaben und die traditionell liberalen Badener*innen mit ihrem katholischen Südteil um Freiburg (habsburgisch, Vorder-Österreich genannt) und katholisch in der früheren Residenzstadt Mannheim, drum herum die reformierte Kurpfalz und das lutherische Karlsruhe. Was gab es da an gemeinsamer Identität: SPD in Mannheim, CDU und FDP in Stuttgart, Monarchist*innen im Hohenzollernland? Die Ausstellung behauptete, dass das Kunstgebilde republikanischer Vernunft in der BRD schon einmal zusammengehörte: im Mittelalter in der Zeit der Staufer.²⁴

Ja, Hohenstaufen, Wärschenbeuren und Kloster Lorch im Remstal waren der Ursprung des Geschlechts der Staufer. Es gab die großartig erhaltene Kaiserpfalz in Wimpfen am Neckar (und die war ausgerechnet 1803 bis 1945 hessisch) und die

22 Katalog: Stiegemann, Christoph/Wemhoff, Matthias (Hg.): 799. Kunst und Kultur der Karolingerzeit: Karl der Große und Papst Leo III. in Paderborn. 3 Bde., Mainz 1999. Ausführlich zu den Sachsenkriegen: Bd. 1, S. 264-311; Bd. 3, S. 309-345.

23 Große Burlage, Martin: Große historische Ausstellungen in der BRD 1960-2000, Münster 2005 (mit einem Katalog von Ausstellungen von 1960-2000), S. 21-91. Vgl. dazu auch: D. Wimmer: Mit dem Mittelalter Gegenwart erzählen, S. 70-77.

24 Eine ähnliche Funktion für das Land Nordrhein-Westfalen hatte die Ausstellung *Kurfürst Clemens August. Landesherr und Mäzen im 18. Jahrhundert* in Schloss Augustusburg zu Brühl 1961 sowie *Kunst und Kultur im Weserraum 800-1600* in Corvey 1966.

Stauferburgen im Odenwald wie die Wildenburg.²⁵ Aber wenn man die Verteilung der Zentren des Stauferreichs ansieht, dann bilden die nicht gerade Baden-Württemberg. Doch der Stuttgarter Museumsdirektor hatte ja eine noch viel höhere Zielsetzung:

»Dass eine solche Ausstellung ›Schwaben‹ und damit [sic!] Baden-Württemberg in ganz anderer Weise als die *Suevia Sacra* zum Mittelpunkt, ich darf wohl sagen, weltweiten Interesses machen würde, brauche ich nicht weiter auszuführen, die überragende Bedeutung der Stauferzeit für das gesamte Abendland ist jedermann bekannt.«²⁶

Später hat das Reiss-Engelhorn-Museum noch einmal die Staufer ausgestellt, jetzt mit dem italienischen Teil des Stauferreichs. Diesmal war die Gegenwartsanbindung die Bildung von Metropol-Regionen, für die das Rhein-Main-Gebiet mit dem badischen Mannheim, dem pfälzischen Ludwigshafen und dem hessischen Viernheim, das nun gerade kein Musterbeispiel bietet, eher für föderale Kleinstaaterei.

Und nun zu dem Gegenteil: die Nicht-Identifizierung mit Geschichte. Geradezu Nicht-Identität sollte die Berliner Preußenausstellung 1981 ausrufen:²⁷ ›Geschichte vom Sockel heben!‹ – in bewusster Ablehnung der Stauferausstellung.²⁸ Noch weiter ging die *Wehrmachtausstellung*, die den Mythos der von NS-Verbrechen rein gebliebenen Wehrmacht im Zweiten Weltkrieg zerstörte. Die Foto-Wanderausstellung sahen 1995-99 in 27 deutschen und sechs österreichischen

-
- 25 Walter Hotz hat die Stauferbauten im Elsass, in der Pfalz, in Schwaben, Franken und am Oberrhein, in Altbayern, Sachsen und Thüringen und am Niederrhein sowie die Bauten Friedrichs II. in Italien zusammengestellt. Ganz wenige Burgen liegen auf württembergischem und badischem Boden: Lahr, Steinsberg, die Windeck in Weinheim, das Kleinod Wildenburg. Ders.: *Pfalzen und Burgen der Stauferzeit*, Darmstadt 1981, S. 180-195 (also 16 Seiten von 360).
- 26 M. Große Burlage: *Große historische Ausstellungen*, hier S. 30. Es ist das Verdienst des Autors, die Akten der Vorbereitung und die Rezeption in den Medien in den Archiven erforscht zu haben. Das Zitat stammt aus dem Schreiben des Direktors des Württembergischen Landesmuseums in Stuttgart (Altes Schloss, 100 Meter vom Neuen Schloss entfernt, dem Sitz der Landesregierung Baden-Württembergs), Siegfried Junghans. Dieser forderte für die Vorbereitung vier Jahre Zeit. Erst später ergab sich das Datum des 25jährigen Bestehens von Baden-Württemberg 1977.
- 27 *Preußen – Versuch einer Bilanz*. Nachdem die Sowjets die Preußen-Tradition geächtet hatten und jede Verbindung Preußens zur DDR gemieden wurde, hatte Wolf Jobst Siedler eine Rehabilitierung beschworen: ders.: *Abschied von Preußen*, Berlin 1991. Während der Bildband von Sebastian Haffner: *Preußen ohne Legende*, Hamburg 1978, eine gerechte Bilanz versuchte, blieb die Ausstellung betont distanziert. ›Geschichte vom Sockel heben‹ spielt an auf ein Ausstellungsstück, das Denkmal für Wilhelm I., das ohne Sockel über dem Boden schwebte. Vgl. den Katalog: Korff, Gottfried (Hg.): *Preußen. Versuch einer Bilanz*, 5 Bde., Reinbek 1981.
- 28 Beier-de Haan, Rosmarie: *Erinnerte Geschichte – inszenierte Geschichte: Ausstellungen und Museen in der Zweiten Moderne*, Frankfurt a.M. 2005, S. 187-196.

Städten rund 850.000 Menschen.²⁹ Hier ist zu beobachten, wie Historiker*innen die Ausstellung überprüften und Fehler verbesserten, den Vorwurf der Fälschung aber ausschlossen. Die Ausstellung wurde nach der Überarbeitung durch (Militär-)Historiker*innen 2001-2004 erneut gezeigt.

Die ersten beiden Beispiele beschworen eher eine Vision oder einen politischen Wunsch, als dass sie sich auf eine bestehende Identität berufen könnten. Die beiden letztgenannten stellten Identitäten in Frage und waren entsprechend umstritten. Sind Mittelalerausstellungen eine Flucht in heile, unumstrittene Vergangenheiten? Immerhin bescheinigte Arno Borst: Die Stauferausstellung »hat kein »ungebrochenes« Geschichtsbild präsentiert, keine kollektive Identität nahegelegt, keinen Enthusiasmus erweckt. Sie hat Geschichte als ein offenes Feld dargestellt [...]«. ³⁰

Große Burlage zählt auf der Grundlage seiner empirischen Zusammenstellung von 148 großen Ausstellungen (offenbar mit Mehrfachnennung) für das Mittelalter 73, für die Frühe Neuzeit 78, für die späte Neuzeit und Zeitgeschichte 71.³¹ Thamer macht als Grund für die Besuchermengen historischer Ausstellungen, gerade zum Mittelalter, weniger die nationalen oder europäischen Identitätsbildungen aus, »sondern die Begegnung mit einem authentischen Objekt, das Vergangenheit oder auch Andersartigkeit oder »Fremdartigkeit« symbolisiert.«³² Hier fehlt allerdings der Blick auf die Attraktion noch fernerer Zeiten und Kulturen, wie auf die Weltmeister der Unsterblichkeit im Alten Ägypten, auf die Römer-Ausstellungen und die Troia-Ausstellung, um die ein »Kampf um Troja« tobte: ob der Vor- und Frühgeschichtler dem Publikum Troia als Großstadt, Drehscheibe und Handels-

29 Ausstellungskatalog: Hamburger Institut für Sozialforschung (Hg.): Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944, Redaktion: Hannes Heer/Birgit Otte, Hamburg 1996 (finanziert von Jan Philip Reemtsma). Nach der Überarbeitung: Hamburger Institut für Sozialforschung (Hg.): Verbrechen der Wehrmacht. Dimensionen des Vernichtungskrieges 1941-1944, Redaktion: Ulrike Jureit, 2., durchgesehene und ergänzte Aufl. Hamburg 2002 (ohne Hannes Heer) gezeigt 450.000 Besucher*innen an zwölf Orten. Dokumentation: https://de.wikipedia.org/wiki/Wehrmachtsausstellung#Dauer,_Orte,_Gäste,_Besucher vom 26.10.2012 (letzter Zugriff: 23.12.2021). Vgl. R. Beier-de Haan: *Erinnerte Geschichte*, S. 156f.

30 Borst, Arno: *Reden über die Staufer*, Frankfurt a.M. 1981, S. 187.

31 M. Große Burlage: *Große historische Ausstellungen*, S. 368. Hans-Ulrich Thamer zählt zusammen und kommt auf das Verhältnis 151: 71, also gut zwei Drittel Mittelalter und Frühe Neuzeit (ders.: »Das Mittelalter in historischen Ausstellungen der Bundesrepublik Deutschland«, in: Andreas Sohn (Hg.), *Wege der Erinnerung im und an das Mittelalter*. Festschrift für Joachim Wollasch zum 80. Geburtstag, Bochum 2011, S. 195-206. Dabei ist jedoch die Wehrmachtsausstellung nicht berücksichtigt.

32 H.-U. Thamer: »Das Mittelalter«, S. 195-206, hier S. 202 mit Anm. 37. Er beruft sich auf Gerd Althoffs Hypothese von 1992.

platz der Globalisierung vorstellen dürfe oder der Althistoriker dem Adelssitz jede überlokale Bedeutung absprechen könne.³³

Das folgende Beispiel beschäftigt sich mit der Migration und Integration, Wunsch und Wirklichkeit. Es geht um die Integration der Musliminnen und Muslime mit einer neuen Problemgeschichte des Islam in der Europäischen Geschichtskultur.

3. »Der Islam ist ein Teil von Deutschland«. Kann man Religion ausstellen?

Ein kurzer Abschnitt soll der Frage gelten, wie Religionen in Ausstellungen materialiter repräsentiert werden können.³⁴ Die Versuchung ist groß, Präziosen, das Exotische, Sensationelles auszustellen, aber nicht alltägliche Religion zu repräsentieren.³⁵ Das einzige Religionsmuseum in Deutschland, die religionskundliche Sammlung der Universität Marburg,³⁶ hat beispielsweise zum Thema Christentum Beispiele für die »heilige Kümmeris« gesammelt: eine weibliche Heilige hängt am Kreuz, trägt aber einen Bart: sensationell, eine exotische Perspektive auf das Eigene. Aus der museal-kunsthistorischen Perspektive versuchten Ausstellungen wie

33 Der Ur- und Frühgeschichtler Manfred O. Korfmann hatte seiner guten Beziehungen zu den türkischen Behörden wegen den zweiten Vornamen Osman angenommen und im Namen der Stadt das im Türkischen nicht vorhandene j entfernt und durch ein i ersetzt. Korfmann war ein Meister darin, Geld einzuwerben u. a. von Mercedes-Benz. Sein wüster Konterpart war der ebenfalls in Tübingen lehrende Althistoriker Frank Kolb. Die Ausstellung *Troia – Traum und Wirklichkeit* 2001/02 in Stuttgart, Braunschweig und Bonn zog rund 800.000 Menschen in die Museen. Katalog: Archäologisches Landesmuseum Baden-Württemberg (Hg.): *Troia – Traum und Wirklichkeit*, Stuttgart 2001.

34 Religion ist nicht nur »Glaube«, der nur den Gläubigen zugänglich ist. Zur Frage, wie Religion kulturwissenschaftlich beschrieben werden kann, siehe Auffarth, Christoph/Mohr, Hubert: »Religion«, in: Christoph Auffarth et al. (Hg.), *Metzler Lexikon Religion. Gegenwart – Alltag – Medien*, Bd. 3: Paganismus – Zombie, Stuttgart 2000, S. 160-172.

35 Das Alltägliche und das, was in der Gesellschaft in Zusammenhang mit Religion diskutiert wird, auf das aber Religion nur *eine* Perspektive wirft, stellen Auffarth et al. (Hg.): *Metzler Lexikon Religion. Gegenwart – Alltag – Medien* dar.

36 Vgl. <https://www.uni-marburg.de/de/relsamm> (letzter Zugriff: 23.12.2021); Bräunlein, Peter J.: »Shiva und der Teufel. Museale Vermittlung von Religionen als religionswissenschaftliche Herausforderung«, in: ders. (Hg.), *Religion und Museum. Zur visuellen Repräsentation von Religion/en im öffentlichen Raum*, Bielefeld 2004, S. 55-75. Zum Religionsmuseum in Glasgow vgl. Claußen, Susanne: *Anschauungssache Religion. Zur musealen Repräsentation religiöser Artefakte*, Bielefeld 2009, sowie die Rezension von Auffarth, Christoph: <http://blogs.rpi-virtuell.de/buchempfehlungen/2010/06/12/anschauungssache-religion-von-susanne-clausen/> vom 12.06.2010 (letzter Zugriff: 23.12.2021).

Altäre. Kunst zum Niederknien (2001/02), religiöse Akteure mit einzubeziehen.³⁷ Religionswissenschaftlich konzipiert war die Ausstellung in Bochum *Bild Macht Religion* (2018/19),³⁸ die den Zuschauer*innen wenig Vorgaben machte zu Anikonischem, Bilderzerstörung, Blasphemie, säkularer Ikonographie.

Judentum als Teil Deutschlands – nach der Shoah

Wie konnte man den Beitrag der Jüdinnen und Juden zur deutschen Kultur sichtbar machen nach dem Versuch, das Judentum zu vernichten? In den Vernichtungslagern hatten Deutsche sechs Millionen Jüdinnen und Juden ermordet, weil sie jüdisch waren: etwa die Hälfte aller Juden in Europa. In Köln organisierte man die *Monumenta Judaica* (1963/64), eine der frühen Ausstellungen mit großer Beachtung. Die Ausstellung war ganz analog zu den vielen Ausstellungen zum christlichen Abendland konzipiert, etwa die *Suevia Sacra* (1973), die nach dem Willen des (katholischen) Ministerpräsidenten Hans Filbinger eigentlich das Vorbild für die Stauferausstellung werden sollte, noch ganz kunsthistorisch dem ›heiligen‹ Gegenstand gewidmet. Die Stuttgarter Stauferausstellung wurde dann aber ganz anders historisch-kulturwissenschaftlich konzipiert. Die *Monumenta Judaica* zeigten in der Ausstellung Preziosen aus Synagogen und reichen Familien, Handschriften, ausführlich zeigte sie auch Quellen zur Integration in der ›Emanzipation‹ im 19. Jahrhundert und zur Exklusion und Vernichtung.³⁹ 18 Jahre nach der Beendigung von Auschwitz sollte das kein Abgesang sein, die materiellen *Monumenta* einer untergegangenen Kultur, sondern die Präsentation, dass es trotz der Anstrengung der Nationalsozialisten, das Jüdische aus der Kultur, die deutschen Jüdinnen und Juden aus dem Volk zu vernichten, immer noch Judentum gab und gibt. »Schwestern und Brüder«, »unsere Mitbürger« werden in Umarmungsgeste angesprochen, das Verbrechen von (nicht zu uns gehörenden) Nationalsozialisten durch Denkmale apotropäisch beschworen.⁴⁰ Die Unsicherheit, ob Jüdinnen und Juden in Deutschland ›fremd‹, ein eingewandertes Volk,⁴¹ oder eine religiös sich identifizierende Grup-

37 Lanwerd, Susanne: »Religion in Ausstellungen: Perspektiven einer kunstgeschichtlichen Kulturwissenschaft«, in: Bräunlein (Hg.), *Religion und Museum*, S. 77–93.

38 Vgl. dazu die Interviews mit Volkhard Krech, einem der Kuratoren, im Jahr 2018. <https://ceres.rub.de/de/aktuelles/religion-kunst-evolution-radiointerviews-mit-volkhard-krech/vom-17.10.2018> (letzter Zugriff: 23.12.2021).

39 Schilling, Konrad (Hg.): *Monumenta Judaica. 2000 Jahre Geschichte und Kultur der Juden am Rhein. Eine Ausstellung im Kölnischen Stadtmuseum, 15.10.1963–15.03.1964*. 2 Bde., Köln 1964: Bd. I: Katalog (nicht paginiert, aber etwa so umfangreich wie der zweite Band); Bd. II: Handbuch (in der 2. Aufl. 820 Seiten und Abbildungen auf Tafeln).

40 Ladendorf, Heinz: »Denkmäler und Mahnmale seit 1945«, in: Schilling (Hg.), *Monumenta Judaica*, Bd. I, B 793,1–62; Bd. II, S. 656–667 mit 28 Abbildungen auf Tafeln.

41 Schilling (Hg.): *Monumenta Judaica*, Bd. II, S. 399: »Rückkehr ins Judenland, nach Palästina, das ist das Grundthema [...]«. Diese Aussage steht im Zusammenhang mit dem Zionismus.

pe in der Gesellschaft seien, zeigt sich in vielen Beiträgen. Sie wird weitgehend am Judentum als Religion festgemacht, die säkularen Jüdinnen und Juden waren schwer zu begreifen. Die zahlreichen Ausstellungen zu jüdischem Leben kann ich hier nicht weiter verfolgen.⁴²

Religion lässt sich als der Unterschied, als Fremdheit darstellen, wie dies in Islam-Ausstellungen zu untersuchen ist. Da gilt Religion nicht mehr als Zeichen des verbindenden Humanums oder eine über Kulturen hinweg ansprechende Kunst-Ästhetik, sondern jetzt als spaltendes Element in der Gesellschaft.

Muslime und Kreuzfahrer

Mit der berühmten Äußerung »Das Christentum gehört zweifelsfrei zu Deutschland. Das Judentum gehört zweifelsfrei zu Deutschland. Das ist unsere christlich-jüdische Geschichte. Aber der Islam gehört inzwischen auch zu Deutschland« wagte der Bundespräsident Christian Wulff bei seiner Rede am Tag der Deutschen Einheit am 3. Oktober 2010 in Bremen einen Wunsch, den gerade einen Monat vorher Thilo Sarrazin als Fluch behauptet hatte: *Deutschland schafft sich ab*. Wer einen so wagemutigen Satz ausspricht, der müsste wissen, dass man dafür eine ganze Rede braucht, nicht nur die These. Was der Präsident meinte, war unklar.⁴³ Geht es um die Religion, geht es um die Kultur, geht es um die kemalistischen Türken, die laizistisch Religion ablehnen, ihre traditionellen Familien, die in die Moschee gehen, geht es um Musliminnen und Muslime mit deutscher Staatsangehörigkeit, um die »Islamisten«, wie viele Deutsche in Unkenntnis alle Musliminnen und Muslime oder sogar Islamwissenschaftler*innen nannten?

Der Satz des CDU-Politikers wurde zum Gegenteil dessen, was der Präsident damit beabsichtigt hatte: Alle Integrationsgegner*innen, Nationalist*innen,

Michael Toch hat immer wieder darauf hingewiesen, dass es keine Belege für eine Einwanderung eines Volkes im Sinne einer Völkerwanderung nach Deutschland gibt.

42 Vgl. die große Ausstellung, die die weltweite Judenheit vorstellte: *Jüdische Lebenswelten* in Berlin (12.01.-26.04.1992); Katalog und Essays hg. von Andreas Nachama, 2 Bde., Frankfurt a.M. 1991.

43 Eindeutiger (und eindeutig falsch) formulierte Wulff im Grußwort zur Saladin-Ausstellung (S. xxvii) nach einem Motto aus Lessings *Nathan der Weise*: »Sein [Saladins] edler Charakter wurde auch von christlicher Seite anerkannt und betont. Noch heute erscheint seine Regierungszeit als eine ruhige Epoche in den jahrhundertelangen Auseinandersetzungen zwischen den christlichen Kreuzfahrern und den islamischen Herrschern des Orients.« In: Begleitband zur Sonderausstellung im Landesmuseum Natur und Mensch Oldenburg hg. von Mamoun Fansa/Beate Bollmann, Mainz 2008. Zum »edlen Charakter: kontert van Ess, Josef in seiner Rezension in: Zeitschrift der Savigny-Stiftung zur Rechtsgeschichte-kanonistische Abteilung 93 (2007), S. 499-503, hier S. 499, Saladin habe den iranischen Philosophen Suhrawadī hinrichten lassen.

Rassist*innen sahen sich aufgefordert, das Gegenteil zu behaupten. Die Negativbeispiele wurden zum Normalfall erklärt; die Positivbeispiele als ›linksversifft‹-Projekte von blauäugigen Utopist*innen abgetan. Dialog-Projekte versackten. Die Flüchtlingsströme seit dem Krieg des syrischen Präsidenten gegen sein eigenes Volk gab den Pegida-Aufmärschen die Gelegenheit zu schreien: »Wir sind das Volk«, bis dahin der Ruf der friedlichen Revolution gegen den Unrechtsstaat DDR. Der Innenminister rief 2015 eine ›Flüchtlingskrise‹ aus und verhinderte Integration.

Eine große Gemeinschaftsplanung nahm sich vor, die Kreuzzüge aus zwei Perspektiven zu präsentieren. Der Plan war eine Doppelausstellung: links des Rheins in Mainz sollte ein Blick auf die christlichen Erfahrungen und ihre Auswirkungen auf die Mitte Europas geworfen werden, rechts des Rheins in Mannheim auf die muslimische Sicht. Die muslimische Sicht, unter dem Titel *Saladin und die Kreuzfahrer*, für die Ausstellungsobjekte aus Syrien besorgt werden mussten, verzögerte sich erheblich, da seit dem Attentat in New York am 11. September 2001 und nach der amerikanischen Invasion mit ihren englischen Alliierten im Irak 2003 die Verhandlungen erheblich schwerer geworden waren.⁴⁴ Die Ausstellung kam dann doch zustande und wurde in je veränderter Form in Oldenburg, in Halle an der Saale und auf der Schallaburg in Niederösterreich gezeigt.⁴⁵

Die Mainzer Ausstellung *Kein Krieg ist heilig* von 2004 erzählt die Geschichte eines Ehepaars, Beatrix und Otto von Botenlauben: Der Minnesänger war im Kontext der Kreuzzüge ins Heilige Land ausgewandert, heiratete dort die Tochter des Senechalls, ließ sich im Land eine Burg bauen. Da die Familie nicht fortgeführt wurde, weil die Kinder Geistliche wurden, verkauften sie die Burg an den Deutschen Ritterorden und kehrten zurück, um für ihr Seelenheil Grablege und Stiftungen für Seelenmessen in der Heimat zu erwerben. – Weiter legt die Ausstellung Wert auf Architekturformen, die möglicherweise aus dem Orient übernommen wurden, sowie auf die islamische Medizin. Unter den Fragen, die die Ausstellung beantworten will, steht: »War das Aufeinanderprallen von Abendland und Morgenland nur zerstörend gewesen oder hatte sich zumindest in Teilen auch ein fruchtbarer Dialog zwischen Christentum und Islam entwickelt?«⁴⁶

Dann kommt der Museumsdirektor auf die Grenzen der Ausstellung zu sprechen. »Auch der Respekt vor dem muslimischen Glauben verbot es uns, bestimmte

44 Hans-Jürgen Kotzur nennt im Vorwort zum Katalog der Mainzer Ausstellung 2004 (bearbeitet von Brigitte Klein) nur New York, aber der Motto-Titel *Kein Krieg ist heilig* antwortet implizit auf die von George W. Bush angeordnete Invasion und die Benennung als *crusade* mit der anschließenden Diskussion über gerechte Kriege. Vgl. H.-J. Kotzur: »Vorwort«, in: ders. (Hg.), *Kein Krieg ist heilig. Die Kreuzzüge*, Mainz 2004, S. 11-13, hier S. 11.

45 Schallaburg, 31.04.-04.11.2007. Der Titel der Ausstellung und des Katalogs wurden verändert: *Die Kreuzritter – Pilger, Krieger, Abenteurer*. Keine Muslime, keine Kulturbegegnung!

46 H.-J. Kotzur: »Vorwort«, S. 11.

orientalische Objekte öffentlich auszustellen.«⁴⁷ Das ›auch‹ lässt erahnen,⁴⁸ dass ein anderer, nicht genannter Respekt von Bedeutung war: Die Ausstellungsräume des Diözesan-Museums im Kreuzgang und im Kellergewölbe darunter sind Anbauten an den Mainzer Dom. Kann man Zeugnisse muslimischen Glaubens in einem christlichen Gotteshaus ausstellen?⁴⁹ Und natürlich wurde dem Ausstellungsmacher ins Ohr geraunt: »Von christlicher Seite war der Vorwurf zu hören, die genau 800 Jahre zurückliegende Eroberung Konstantinopels durch die Kreuzfahrer in die Ausstellung einzubeziehen, sei unwürdig. Was 1204 geschah ...«⁵⁰ Zum Glück konnte der Direktor entgegenhalten: Der Papst hatte gerade die orthodoxen Christ*innen um Vergebung gebeten.

Anders die Ausstellung *Saladin und die Kreuzfahrer*, die viele Leihgaben aus syrischen Museen erstmals in Europa zeigte.⁵¹ Die Ausstellung wurde an drei Orten aufgebaut. Direktor des Landesmuseums in Oldenburg war der Syrer Mamoun

47 Ebd., S. 13.

48 Formal bezieht sich ›auch‹ auf das vorausgehende Bedauern, den Heiligen Gral aus Gründen der Fragilität nicht ausstellen zu können (er wird dann wenigstens abgebildet). Der folgende, hier zitierte Satz aber hat ein ganz anderes Argument, das nicht mit ›auch‹ angeschlossen werden kann.

49 Zur Auseinandersetzung über die Verleihung des hessischen Kulturpreises 2009 an Vertreter der drei Religionen Christentum, Judentum und Islam, die dann wegen des Einspruchs von Kardinal Lehmann (des christlichen Preisträgers) gegen Navid Kermani unterblieb, siehe Auffarth, Christoph: »Vorbildliches Leiden – ist das spezifisch christlich?«, in: Volker Gallé/Klaus Wolf/Ralf Rothenbusch (Hg.), *Das Wormser Passionsspiel. Versuch, die großen Bilder zu lesen*, Worms 2013, S. 179–201, hier S. 181–183.

50 H.-J. Kotzur: »Vorwort«, S. 13. Vgl. den Essay von Lilie, Ralph-Johannes: »Christen gegen Christen. Die Eroberung Konstantinopels 1203/04«, in: Kotzur (Hg.), *Kein Krieg ist heilig*, S. 156–165. Hier kommt der Autor zu dem Schluss: »Insofern stellt sich die Frage nach Schuld und Verantwortung nur in eingeschränktem Maße: Selbst wenn es keine gezielte Planung [seitens Venedig] gegeben haben sollte, so war doch die Abneigung gegen die als häretisch angesehenen Griechen so groß, dass es nur eines Anstoßes bedurfte, um den Kreuzzug gegen Byzanz zu lenken.« (S. 165). – Ein Beitrag zu Kreuzzügen gegen zu Ketzern erklärte Christ*innen in Europa fehlt im Katalog (Katharer, Stedinger), vgl. dazu Auffarth, Christoph: *Die Ketzler. Katharer, Waldenser und andere religiöse Bewegungen*, 3. Aufl. München 2016, S. 47–53.

51 Vgl. die Besprechungen von J. van Ess, siehe Anm. 585; Mériaux, Charles, in: *Revue de l'Institut français d'histoire en Allemagne* (2007), online WIECZOREK, Alfred, FANSA, Mamoun, MELLER, Harald, *Saladin und die Kreuzfahrer. Begleitband zur Sonderausstellung »Saladin und die Kreuzfahrer« im Landesmuseum für Vorgeschichte Halle (Saale), im Landesmuseum für Natur und Mensch Oldenburg und in den Reiss-Engelhorn-Museen Mannheim*, <https://journals.openedition.org/ifha/585> (letzter Zugriff: 23.12.2021); Hoffman, Tracy J.: »Konfrontation der Kulturen? Saladin und die Kreuzfahrer: Wissenschaftliches Kolloquium in den Reiss-Engelhorn-Museen Mannheim zur Vorbereitung der Ausstellung ›Saladin und die Kreuzfahrer‹, 3. bis 4. November 2004, hg. von Heinz Gaube, Bernd Schneidmüller, Stefan Weinfurter«, in: *Journal of Near Eastern Studies* 68,3 (2009), S. 227–229; den Hartog, Elizabeth: »Saladin und die Kreuzfahrer«, in: *Journal für Kunstgeschichte* 10,4 (2006), S. 309–313; Hendrix, G. in:

Fansa.⁵² Er hat in Oldenburg mehrere Ausstellungen mit seinen Kollegen in Syrien entwickelt, die den Orient thematisierten.⁵³ Darunter war die Ausstellung *Frühchristliche Kunst in Syrien* (2008/09). In Oldenburg waren im Eingang die beiden großen Akteure konfrontiert: Richard Löwenherz' schlichtes Epitaph des höfischen Ritters, danach ein großer Raum mit dem Nachbau des Kenotaphs Saladins in Damaskus.⁵⁴ Dort war auch der Kranz zu sehen, den der deutsche Kaiser 1898 auf seiner Reise in den Orient auf dem Grab Saladins niederlegte.⁵⁵ Neben Prachtstücken aus dem Berliner Museum für Islamische Kunst waren viele Objekte aus syrischen Museen erstmals in Europa ausgestellt. Modelle der Bauten in Syrien und Modelle der Instrumente der islamischen Wissenschaften versuchten anschaulich zu machen, was sonst nur Begriffe und Texte waren: islamische Kultur.

Als andere Perspektive hob ein Rezensent hervor:

»Son propos n'était pas de revenir une nouvelle fois sur la rivalité militaire et religieuse entre Latins et musulmans, mais d'envisager ce thème sous l'angle de la confrontation de deux univers culturels, source d'enrichissement réciproque d'idées, de savoirs et de techniques. Cette perspective optimiste n'était pas sans lien avec l'actualité la plus récente comme le rappellent d'ailleurs les éditeurs en introduction (p. XXII). Le projet visait aussi à ne pas simplement adopter la per-

Scriptorium 61,1 (2007), S. A140-A141; Arnold, Matthieu, in: *Revue d'Histoire et de Philosophie religieuses* 86 (2006), S. 470 (auch online über persée.fr).

- 52 Landesmuseum für Vorgeschichte in Halle an der Saale, 21.10.2005-12.02.2006; Landesmuseum für Natur und Mensch in Oldenburg, 05.03.-02.07.2006; Mannheim, Reiss-Engelhorn-Museen, 23.07.-05.11.2006. Katalog: Wiczorek, Alfred/Fansa, Mamoun/Meller, Harald (Hg.): *Saladin und die Kreuzfahrer*. Begleitband zur Sonderausstellung [...] (= Schriftenreihe des Landesmuseums für Natur und Mensch, Oldenburg, Bd. 37), Mainz 2005.
- 53 So die Ausstellungen *Friedrich II.* 2008 mit einem Schwerpunkt auf den Beziehungen mit Arabern (Falkenjagd, Naturwissenschaften); *Saladin* 2006; *Frühchristliche Kunst in Syrien. Zeichen, Bilder und Symbole vom 4. bis 7. Jahrhundert* (2008/09).
- 54 Vgl. den Katalog: Wiczorek/Fansa, Meller: *Saladin und die Kreuzfahrer*, S. 148, 460. Der Kenotaph ist auch auf dem Umschlag des Begleitbandes abgebildet: Gaube, Heinz/Schneidmüller, Bernd/Weinfurter, Stefan (Hg.): *Konfrontation der Kulturen? Saladin und die Kreuzfahrer* (= Schriftenreihe des Landesmuseums für Natur und Mensch, Bd. 37), Mainz 2005.
- 55 Jaspert, Nikolas: »Von Karl dem Großen bis Kaiser Wilhelm. Die Erinnerung an vermeintliche und tatsächliche Kreuzzüge in Mittelalter und Moderne«, in: Gaube/Schneidmüller/Weinfurter (Hg.), *Konfrontation der Kulturen?*, S. 136-159; Auffarth, Christoph: *Irdische Wege und himmlischer Lohn. Kreuzzug, Jerusalem und Fegefeuer in religionswissenschaftlicher Perspektive* (= Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, Bd. 144), Göttingen 2002, S. 210-251.

spective des croisés, mais, comme le suggère le titre du livre, à privilégier le point de vue musulman et spécialement celui de Saladin (1138 † 1193).«⁵⁶

Plötzlich hatte die (seit 1999 geplante) Ausstellung eine brisante Aktualität gewonnen: Nach dem Attentat auf das New Yorker World Trade Center vom 11. September 2001 hatte der amerikanische Präsident George W. Bush von einem ›Kreuzzug‹ gegen den Diktator des Irak gesprochen, auf Anraten seiner Berater*innen wurde aber an der Stelle sofort der Begriff *war against terrorism* gesetzt. In der arabisch-persischen Welt hingegen nahm sich Saddam Hussein ein Vorbild, das vor 800 Jahren zum letzten Mal die islamische Welt geeinigt und die Kreuzfahrer aus dem Nahen Osten geworfen hatte: Saladin. Der mittelalterliche Herrscher und der moderne Diktator waren in der gleichen Stadt geboren, in Irkut, Saladin im Jahre 1137. Dass Saladin ein Kurde war, konnte man verschweigen. Der moderne Kolonialismus im Vorderen Orient seit Napoleons Ägyptenfeldzug wurde mit dem gleichen Begriff als Kreuzzug benannt,⁵⁷ der Staat Israel als dauernder kolonialer Brückenkopf verstanden. Die Judenfrage hätten die Europäer *innen aus ihrer Mitte beseitigt und den Palästinenser*innen aufgebürdet.⁵⁸ 1993, zu Saladins 800. Todesjahr, hatte Hafiz al-Assad, der Vater des heutigen Diktators, in Damaskus ein Denkmal des gerüsteten Saladin zu Pferd enthüllt. Saddam Hussein versuchte gegen die drohende amerikanische Invasion einen pan-arabischen Dschihad auszurufen; er, der eher sozialistische Militärdiktator, ließ sich jetzt betend in der Moschee fotografieren.

4. Das Mittelalter vergegenwärtigt – missbraucht?

»Als Epochenimagination, mittels derer sich die Moderne ihrer Identität versichert, bleibt das Mittelalter janusköpfig präsent. Zwischen Ablehnung und Be-

56 C. Mériaux, siehe Anm. 593. Nicht kultursensibel ist das Kreuz vor dem Todesdatum eines Muslims. Das spricht auch Martin Kintzinger im Vorbereitungsband an: ders.: »Curia und curiositas. Kulturkontakt am Hof im europäischen Mittelalter«, in: Gaube/Schneidmüller/Weinfurter (Hg.), Konfrontation der Kulturen?, S. 20-33, hier S. 23: »In unserer Gegenwart stellt sich, was ein ›Kontakt der Kulturen‹ war und weiter hätte sein sollen, in der allgemeinen Wahrnehmung (durch den Terror des 11. Septembers 2001 und seine Folgen) eher wieder als ›Konfrontation‹ dar – eine makabre Parallele zu den Erfahrungen des Mittelalters. Damals wie heute verdrängt ein Feindbild auf beiden Seiten leicht die für eine Annäherung, für Kontakte und Bindungen unentbehrliche Frage nach den kulturellen Hintergründen und Entwicklungsbedingungen.«

57 Tibi, Bassam: Die Verschwörung. Das Trauma arabischer Politik, Hamburg 1993.

58 Motadel, David: Für Prophet und Führer. Die islamische Welt und das Dritte Reich. Aus dem Englischen von Susanne Held/Cathrine Hornung, Stuttgart 2017 (ursprünglich: Cambridge, MA 2014).

wunderung, Abscheu und Sehnsucht schlägt das Bewertungspendel hin und her. Insofern fungiert das Mittelalter als eine ambigue Komplementärvorstellung zur Moderne und insofern gibt es keine Moderne ohne ›Mediävalismus‹.⁵⁹

Komplementär zum ›Orientalismus‹ dient das Mittelalter aber auch dem Selbstbild des ›Okzidentalismus‹.⁶⁰ Otto Gerhard Oexle hat vielfach darauf hingewiesen, dass das Mittelalterbild ›entzweit‹ ist: zwischen finster-rückständig und leuchtend-authentisch.⁶¹ Das Letztere bedienen die Mittelalterausstellungen.

Oexle hat aber auch einen grundlegenden Gedanken zu Geschichtsbildern und Meistererzählungen entwickelt: dass jede Generation neue und andere Fragen an die Geschichte stellt, diese als ›Problemgeschichte‹ aus ihrer eigenen Gegenwart befragt. Geschichte ist dementsprechend also nicht (oder nur in zweiter Linie) ein Forschungsstand, der sich durch Entdeckungen neuer Fakten fortschreitend entwickelt, sondern einer, der mit neuem Blick das Bekannte befragt und Neues herausfindet.⁶² Für die gegenwärtige Generation sind das etwa Migration und Globalisierung. Wenn die Geschichtswissenschaft nicht ›Rechtfertigungswissenschaft‹ sein will, dann muss sie Arbeitshypothesen und ererbte Geschichtsbilder korrigieren lassen, indem sie mit den Erfahrungen der Gegenwart Fragen entwickelt und dann die Quellen mit anderen Augen liest.

Die Gefahr, ein Geschichtsbild zu bedienen, ist bei Ausstellungen oder Filmen groß. Auch die Personalisierung, insbesondere die Royals, können Grundsätze der Demokratie in den Hintergrund treten lassen.⁶³ Das leuchtend-authentische Mittelalter lenkt die Blicke auf die Luxusgegenstände der Oberschicht und auf die Kirchenschätze. Aber Jacques Le Goff's (1924-2014) Verweis auf das ›andere Mittelalter‹

59 Kuchenbuch, Ludolf: »Mediävalismus und Okzidentalistik. Die erinnerungskulturellen Funktionen des Mittelalters und das Epochenprofil des christlich feudalen Okzidents«, in: Friedrich Jaeger et al. (Hg.), *Handbuch der Kulturwissenschaften*, Bd. 1: Grundlagen und Schlüsselbegriffe, Stuttgart 2004, S. 490-506, hier S. 491.

60 Ebd., S. 490-506.

61 Oexle, Otto Gerhard: »Das entzweite Mittelalter [1992]«, wieder in: ders.: *Die Wirklichkeit und das Wissen. Mittelalterforschung – Historische Kulturwissenschaft – Geschichte und Theorie der historischen Erkenntnis*, hg. von Andrea von Hülsen-Esch/Bernhard Jussen/Frank Rexroth, Göttingen 2011, S. 837-866. Vgl. ders.: »Die Moderne und ihr Mittelalter. Eine folgenreiche Problemgeschichte [2000]«, wieder in: ebd., S. 867-937. Vgl. Keller, Hagen: »Überwindung und Gegenwart des ›Mittelalters‹ in der europäischen Moderne«, in: *Frühmittelalterliche Studien* 37 (2003), S. 477-496.

62 Oexle, Otto Gerhard: »Max Weber – Geschichte als Problemgeschichte«, in: ders. (Hg.), *Das Problem der Problemgeschichte 1880-1932*, wieder in: *Göttinger Gespräche zu Geschichtswissenschaft* 12 (2001), S. 9-37.

63 M. Große Burlage: *Große historische Ausstellungen*, S. 18, zählt bis 1990 117 Ausstellungen mit herrschaftlichen Themen gegenüber 31 Ausstellungen mit sozialgeschichtlichem Schwerpunkt.

der Händler, des Geldes, der Intellektuellen, der Bürger, der Bauern⁶⁴ statt des ›Zeitalters des Glaubens‹ oder des ›Abendlandes‹, das gegen den (vermeintlichen) Nihilismus der Nationaldiktaturen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts nachträglich als Waffe eingesetzt wurde, hat sich auch in der ausgestellten Geschichte niedergeschlagen. Waren kunsthistorisch ausgebildete Kustod*innen der Museen und ihre Schätze, zumeist kirchliche Schätze, anfangs die Ausstellungsmacher, so bilden jetzt historische und kulturgeschichtliche Fragen die Leitgedanken. Auch die Mittelalterarchäologie veränderte den Blick hin zum Alltagsleben.

Ausstellungsmacher und ihr Publikum 2.0

Die Begriffe ›authentisch‹ und ›virtuell‹ stehen in Spannung: Wenn man die Perspektive umkehrt von den Museumsfachleuten auf das intendierte Publikum, dann zeigen sich Dilemmata für künftige Ausstellungen. Museumsfachleute sehen sich herausgefordert, neben ihren Aufgaben, die Dinge, die ihnen anvertraut sind, zu konservieren und zu beschreiben, ihre Schätze auch in spektakulären Ausstellungen einem Publikum zu präsentieren, das sonst nicht in Museen kommen würde.⁶⁵ Ausstellungen stehen aber im Kontext von audiovisuellen Seh- und Hörgewohnheiten der intendierten Besucher*innen, besonders der jüngeren, die hervorragende bis bemüht ›witzige‹ Dokumentationen jederzeit im häuslichen Sessel zu sich kommen lassen können.⁶⁶ Wie also diese Menschen zum Aufstehen, zum Kaufen der Eintrittskarte, zum Bewundern der Originale und zur Belehrung durch historische Kommentare zu den Dingen bewegen? Die Ausstellung in Paderborn zu Canossa 2006 wollte nicht nur mit dem Begriff, den hoffentlich noch viele mit dem schicksalsträchtigen *show-down* verbinden, einladen,⁶⁷ sondern inszenierte beim

64 Le Goff, Jacques: Pour un autre Moyen Age: temps, travail et culture en Occident, Paris 1977, vgl. schon ders.: Kultur des europäischen Mittelalters, München 1970 (frz. Paris 1967). Das war die Linie während seiner materialistischen Phase, während Religion seit seinem Fegefeuer-Buch von 1981 zu einem positiven Wert wurde: Saint Louis, Paris 1996 (dt. Stuttgart 2000); Saint François d'Assise, Paris 1999 (dt. Stuttgart 2006). Zu Le Goffs religiöser Wende vgl. C. Auffarth: Irdische Wege, S. 151-158.

65 Die Dimensionen vom Archivieren zum führenden Zeigen habe ich in C. Auffarth: »Dschagga-Neger« beschrieben. Das politisch nicht korrekte Wort ist ein Zitat: Der Missionar Bruno Gutmann verwendete es positiv: Das Dichten und Denken der Dschagga-Neger. Beiträge zur ostafrikanischen Volkskunde, Leipzig 1909, heißt eines seiner Bücher, in dem er die Neubürger*innen des Deutschen Reiches einbezieht in das Volk der Dichter und Denker. Sie sind Teil der Volkskunde, nicht der Völkerkunde.

66 Die erfolgreiche Serie von ZDF-History von Guido Knopp, teils aus BBC-Dokumentationen adaptiert, wurde ergänzt durch das Format Sketch-History, das nicht (ein vorwiegend älteres Publikum) aufklären, sondern Jüngere unterhalten will.

67 Stiegemann, Christoph/Wemhoff, Matthias (Hg.): Canossa 1077. Erschütterung der Welt. Geschichte, Kunst und Kultur am Aufgang der Romanik. Eine Ausstellung im Museum in der

Eintritt in die Ausstellung die Emotion, dass jeder Besucherin und jedem Besucher wie Heinrich IV. 1077 auf dem Alpenpass der eisige Wind entgegenstürmt. Der Domkustos von Paderborn, Christoph Stiegemann, betont, er wolle gleich an der Schwelle die Besucher*innen atmosphärisch einstimmen.⁶⁸ Zum Sehen und Erklären kommt jetzt die Inszenierung durch akustische und Emotionen weckende Aufmerker. Was 100 Jahre zuvor mit dem Satz des deutschen Reichskanzlers Otto von Bismarck »Nach Canossa gehen wir nicht«⁶⁹ noch national-protestantische Emotionen gegen angeblich »waterlandslose« Katholik*innen und Jüdinnen und Juden weckte und von beiden Grußworten auch bedient wird,⁷⁰ wird im katholisch geprägten Paderborn bewusst vermieden.⁷¹ Canossa steht jetzt für *Geschichte, Kunst und Kultur am Aufgang der Romanik*. Nach Alter und Vorbildung differenzierte Führungen wollen dem unterschiedlichen Publikum gerecht werden. Handbücher zur Besucherforschung und zum Ausstellungsmachen versuchen auch das Gegenüber zu erforschen, die Besucher*innen: Was interessiert sie, welche Altersstufen interessieren sich speziell wofür, was fesselt jeweils die Aufmerksamkeit usf.⁷² Thematische Führungen für unterschiedliche Gruppen. Für Kinder gibt es

Kaiserpfalz, im Erzbischöflichen Diözesanmuseum und in der Städtischen Galerie am Adinghof zu Paderborn, 21.07.-05.11.2006. Begleitpublikation in 2 Bänden: Katalog und Essays, München 2006.

- 68 Stiegemann, Christoph: »Ein Erlebnis von Gleichzeitigkeit. Die großen kunst- und kulturhistorischen Mittelalter-Ausstellungen in Paderborn seit 1999 zwischen Wissenschaft und Inszenierung«, in: Sohn (Hg.): Wege der Erinnerung, hier S. 213 mit Abb. 8.
- 69 Ansprache im Reichstag im Mai 1872. Vgl. dazu Klenke, Dietmar: »Bismarck, »Canossa« und das deutsche Nationalbewusstsein«, in: Stiegemann/Wemhoff (Hg.), Canossa 1077, Bd. 2, S. 613-624.
- 70 Im Grußwort des Bundespräsidenten Horst Köhler wird »das Ringen der beiden Männer« (die Gräfin Mathilde als böse Intrigantin wird vergessen) beschrieben als »eine wesentliche Prägung des modernen Europa, ja des modernen Staates schlechthin. Es war der Beginn der Trennung von Religion und weltlicher Macht, von Kirche und Staat, wie wir heute sagen« in: Stiegemann/Wemhoff (Hg.), Canossa 1077, Bd. 1, S. 7. Diese – in der damaligen Debatte implizit – gegen den Islam gerichtete Aussage, der die Trennung bis heute nicht vollzogen habe, wird von Historiker*innen abgelehnt: z.B. Althoff, Gerd: »Libertas ecclesiae oder die Anfänge der Säkularisierung im Investiturstreit?«, in: Karl Gabriel/Christel Gärtner/Detlef Pollack (Hg.), Umstrittene Säkularisierung. Soziologische und historische Analysen zur Differenzierung von Religion und Politik, Berlin 2012, S. 78-100; Oexle, Otto Gerhard: »Kommentar«, in: ebd., S. 176-187.
- 71 In seinem Brief wertet der Staatssekretär des Vatikans, Angelo Kardinal Sodano, die Ausstellung als »Anregung, über die christlichen Wurzeln Europas nachzudenken. [...] Das harmonische Zusammenwirken von Kirche und Staat zum Wohle der Menschen, auf der Basis einer gegenseitig anerkannten Autonomie, ist dafür eine verlässliche Grundlage.« Stiegemann/Wemhoff (Hg.), Canossa 1077, Bd. 1, S. 9.
- 72 Schäfer, Hermann: »Besucherorientierung durch Besucherforschung«, in: Waltraud Schreiber et al. (Hg.), Ausstellungen anders anpacken. Event und Bildung für Besucher. Ein Handbuch, wieder in: ders.: Bayerische Studien zur Geschichtsdidaktik 8 (2004), S. 159-180; Schröder, Va-

Mitmach-Ausstellungen.⁷³ Es gibt Pakete mit Bahn-Ticket, Hotel-Übernachtung, Stadtführung; Museumsführungen integrieren Städtereise und Museumsbesuch, das Tourismusgeschäft lebt auch vom Geschichtstourismus, nicht nur bei den älteren Bildungsbürger*innen.⁷⁴ Historische Ausstellungen sind in Deutschland ein wichtiges Element der Bildung, die einerseits Bürger*innen Forschung vermitteln will auf eine den Historiker*innen allenfalls im akademischen Unterricht geläufige Art. Aber an einem ›Ding‹, statt an den üblichen Texten und ihrer Hermeneutik, knapp eine Aussage festzumachen, die die Besucher*innen auch beim Ansehen nachvollziehen können, fordert heraus. Die materielle, die lokale und biographische Konzentration verlangen nach Nachprüfung und neuen Forschungen. Aktuell in der Gesellschaft diskutierte Fragen (›Problemgeschichte‹) sind nicht nur Aufhänger, sondern werden als neue Forschungsfragen definiert, die die bisherigen Fragen an die Quellen ›gegen den Strich‹ lesen und so bislang übersehene Antworten bekommen. Im besten Fall entdeckt Wissenschaft, von den Fragen der Bürger*innen herausgefordert, neue Fragen und Ergebnisse bei der Entwicklung eines Ausstellungskonzeptes, die wieder in die Wissenschaft zurückwirkt. Und Wissenschaft kann ihren distanziert-analytischen Zugriff auf aktuelle Fragen in der Öffentlichkeit unter Beweis stellen.

Anhang: die genannten Ausstellungen

- 1961: Kurfürst Clemens August. Landesherr und Mäzen im 18. Jahrhundert, Schloss Augustusburg zu Brühl, 1961.
- 1963/64: Monumenta Judaica. 2000 Jahre Geschichte und Kultur der Juden am Rhein, Kölnisches Stadtmuseum, 15.10.1963-15.03.1964.⁷⁵
- 1965: Karl der Große. Werk und Wirkung, veranstaltet unter den Auspizien des Europarates, im Rathaus zu Aachen und Kreuzgang des Domes, 26.06.-19.09.1965.⁷⁶

nessa: Geschichte ausstellen – Geschichte verstehen: wie Besucher im Museum Geschichte und historische Zeit deuten, Bielefeld 2013. Noch ohne Empirie von Befragungen argumentiert Gerhold-Knittel, Elke: »Bericht über die Ausstellung«, in: Reiner Hausherr/Christian Väterlein (Hg.), Die Zeit der Stauer: Geschichte, Kunst, Kultur (Württembergisches Landesmuseum), Katalog der Ausstellung, Bd. V, Stuttgart 1979, S. 621-626.

- 73 *Ritter und Burgen. Zeitreise ins Mittelalter. Eine Mitmachausstellung.* LVR – LandesMuseum Bonn, 27.09.2018-25.08.2019. Mit meinen Schüler*innen habe ich 1980 einen Tag im Ludwig-Museum in Basel mit Dr. Gérard Seiterle erlebt, als das Thema Museumspädagogik erst aufkam.
- 74 Vgl. Stach, Sabine: Geschichtstourismus. http://docupedia.de/zg/Stach_geschichtstourismus_v1_de_2020 (letzter Zugriff: 23.12.2021).
- 75 Katalog/Handbuch: siehe Anm. 39.
- 76 Katalog: siehe Anm. 21. Vgl. dazu die Reihe Karl der Große: Lebenswerk und Nachleben. Bd. 1: Beumann, Helmut (Hg.): Persönlichkeit und Geschichte, Düsseldorf 1965; Bd. 2: Bischoff, Bern-

- 1966: Kunst und Kultur im Weserraum 800-1600, Corvey, 1966.
- 1973: Suevia Sacra. Frühe Kunst in Schwaben, Rathaus Augsburg, 30.06.-16.09.1973.
- 1977: Die Zeit der Staufer. Geschichte – Kunst – Kultur, Württembergisches Landesmuseum Stuttgart, 26.03.-05.06.1977.
- 1981: Preußen. Versuch einer Bilanz. Eine Ausstellung der Berliner Festspiele GmbH, Martin-Gropius-Bau Berlin, 15.08.-15.11.1981.⁷⁷
- 1991: Jüdische Lebenswelten, Martin-Gropius-Bau, Berlin, 12.01.-26.04.1992.⁷⁸
- 1995-99: Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944, Wanderausstellung in Deutschland und Österreich, überarbeitet als:
- 2001-2004: Verbrechen der Wehrmacht. Dimensionen des Vernichtungskrieges 1941-1944.⁷⁹
- 1999: 799. Kunst und Kultur der Karolingerzeit. Karl der Große und Papst Leo III. in Paderborn, Museum Kaiserpfalz, Diözesanmuseum und städtische Galerie in Paderborn, 23.07.-01.11.1999.⁸⁰
- 2001/02: Troia – Traum und Wirklichkeit, Ausstellung des Archäologischen Landesmuseum Baden-Württemberg, Forum der Landesbank Baden-Württemberg, Stuttgart, 17.03.-17.06.2001.⁸¹
- 2001/02: Altäre. Kunst zum Niederknien, Museum Kunst Palast Düsseldorf, 02.09.2001-06.01.2002.
- 2003: Ex Oriente: Isaak und der weiße Elefant. Bagdad – Jerusalem – Aachen. Eine Reise durch drei Kulturen um 800 und heute, Rathaus, Dom und Domschatzkammer Aachen, 30.06.-28.09.2003.⁸²
- 2004: Die Kreuzzüge. Kein Krieg ist heilig, Dom- und Diözesanmuseum Mainz, 02.04.-30.07.2004.⁸³
- 2005/06: Saladin und die Kreuzfahrer, Landesmuseum für Vorgeschichte Halle (Saale), 21.10.2005-12.02.2006, Landesmuseum für Natur und Mensch, Ol-

hard (Hg.): Das geistige Leben, Düsseldorf 1965; Bd. 3: Braunfels, Wolfgang (Hg.): Karolingische Kunst, Düsseldorf 1965; Bd. 4: Braunfels, Wolfgang/Schramm, Percy Ernst (Hg.): Das Nachleben, Düsseldorf 1967; Bd. 5: Register, Düsseldorf 1967.

77 Katalog: siehe Anm. 27.

78 Katalog/Essays: siehe Anm. 42.

79 Kataloge (1996/2002): siehe Anm. 29.

80 Katalog: siehe Anm. 22. Die Ausstellung war Teil eines Projektes von fünf Ausstellungen unter dem Obertitel *Charlemagne – The Making of Europe* (zu Paderborn und Westfalen in Paderborn, zu Katalonien in Barcelona, zu Alcuin and Charlemagne in York, zur Lombardei in Brescia, zu Kroatien in Split).

81 Katalog: siehe Anm. 33. Weitere Ausstellungsorte waren Braunschweig, 14.07.-14.10.2001, und Bonn, 16.11.2001-17.02.2002.

82 Katalog: Dreßien, Wolfgang/Minkenberg, Georg/Oellers, Adam C. (Hg.): Bd. 1: Die Reise. Bagdad: 800 und heute; Bd. 2: Jerusalem: 800 und heute; Bd. 3: Aachen: Der Westen: 800 und heute, Mainz 2003.

83 Katalog: siehe Anm. 44.

- denburg (25.03.-02.07.2006) und in den Reiss-Engelhorn-Museen Mannheim (23.07.2006-05.11.2006).⁸⁴
- 2006: Canossa 1077. Erschütterung der Welt. Geschichte, Kunst und Kultur am Aufgang der Romanik, im Museum in der Kaiserpfalz, im Erzbischöflichen Diözesanmuseum und in der Städtischen Galerie am Abdinghof zu Paderborn, 21.07.-05.11.2006.⁸⁵
- 2008: Kaiser Friedrich II. (1194-1250). Welt und Kultur des Mittelmeerraums, Landesmuseum für Natur und Mensch, Oldenburg, 10.02.-15.06. 2008.⁸⁶
- 2008/09: Frühchristliche Kunst in Syrien. Zeichen, Bilder und Symbole vom 4. bis 7. Jahrhundert, Landesmuseum für Natur und Mensch, Oldenburg, 18.09.2008-25.01.2009.⁸⁷
- 2016: Glaubensgeschwister. 1816 – Neubeginn der katholischen Gemeinde in Bremen, Dommuseum Bremen, 14.09.-24.11.2016.
- 2017: Die Päpste und die Einheit der lateinischen Welt, Reiss-Engelhorn-Museum in Mannheim, 21.05.-26.11.2017.
- 2018/19: Bild Macht Religion. Kunst zwischen Verehrung, Verbot und Vernichtung, Kunstmuseum Bochum, 13.10.2018-24.02.2019.
- 2018/19: Ritter und Burgen. Zeitreise ins Mittelalter. Eine Mitmachausstellung, LVR – LandesMuseum Bonn, 27.09.2018-25.08.2019.

84 Begleitband: siehe Anm. 43.

85 Katalog/Essays: siehe Anm. 67.

86 Der Begleitband zu *Welt und Kultur*, hg. von Mamoun Fansa/Karen Ermete, Mainz o.J. [2008], erschien unter der Schirmherrschaft des Ministerpräsidenten des Landes Niedersachsen, Christian Wulff, und des italienischen Botschafters, Antonio Puri Purini. Der Begleitband zu *Von der Kunst mit Vögeln zu jagen* wurde herausgegeben von Mamoun Fansa/Carsten Ritzau, Mainz 2008.

87 Begleitband wie Anm. 43.

Bauen am nationalen Haus¹

Architekturrekonstruktionen als Identitätspolitik 1980-2020

Philipp Oswalt

Seit den 1980er Jahren ist in Deutschland eine Vielzahl von Rekonstruktionsbauten entstanden, die zur Identitätsbildung beitragen sollen. Dass es sich um eine Rekonstruktionswelle handelt, ist unstrittig,² obgleich ein Blick in das deutsche Baugeschehen zeigt, dass ab 1945 in Ost wie West kontinuierlich verloren gegangene Bauten rekonstruiert wurden.³ Auch wenn es schwer ist, dieses Geschehen quantitativ zu erfassen, kann man davon ausgehen, dass die Anzahl der Rekonstruktionen gar nicht zugenommen hat. Dieser Befund ist auch nicht weiter erstaunlich, weil viele Städte in Deutschland in den letzten Jahren des Zweiten Weltkriegs vor allem aufgrund des Luftkriegs massiv zerstört wurden. Auch wenn im Wiederaufbau moderne Bauformen dominierten, so gab es in den meisten Städten eine Reihe prominenter Wiederaufbauvorhaben von bedeutenden Bauten der Stadtgeschichte, die im Krieg teilweise oder gänzlich zerstört worden waren.

Doch warum ist dann überhaupt von einer Rekonstruktionswelle ab den 1980er Jahren die Rede? Was hat sich geändert, dass dies als etwas Neues wahrgenommen wurde? Anfang der 1980er war der Wiederaufbau nach den Kriegszerstörungen in deutschen Städten weitestgehend abgeschlossen. In der vorherigen Phase des Wiederaufbaus koexistierten – wenn auch zuweilen heftig umstritten – historische Rekonstruktionen und moderne Bauten, Moderne und Rekonstruktion schlossen sich nicht aus. So wurde in Frankfurt a.M. etwa das Leinwandhaus wieder aufgebaut dank der langjährigen Initiative des Architekten Alois Giefer, der ansonsten etwa für Wohnbauten auf der Berliner Bauausstellung Interbau von 1957 (Hansaviertel)

1 Open Access (c) 2022 Philipp Oswalt, published by transcript Verlag.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0).

2 Altröck, Uwe/Bertram, Grisca (Hg.): Identität durch Rekonstruktion? Positionen zum Wiederaufbau verlorener Bauten und Räume. Dokumentation der Baukulturwerkstatt vom 16.10.2008 im Bärensaal des Alten Stadthauses in Berlin 2009 (Öffentliche Baukulturwerkstatt, Berlin: Bundesministerium für Verkehr, Bau- und Stadtentwicklung).

3 https://de.wikipedia.org/wiki/Liste_rekonstruierter_Bauwerke_in_Deutschland vom 02.11.2021 (letzter Zugriff: 23.12.2021).

oder den Bau des Frankfurter Flughafens verantwortlich zeichnete. In Berlin war der Bauhäusler Richard Paulick mit der Rekonstruktion der Staatsoper Unter den Linden, des Kronprinzenpalais und des Prinzessinnenpalais betraut.

Doch in den 1980er Jahren war die Situation eine deutlich andere. Nach Ende des Wiederaufbaubooms unterlagen moderne Architektur und Stadtplanung der Kritik. Zugleich ging es meist nicht mehr darum, Kriegsschäden zu reparieren, sondern die gebaute Umwelt fortzuentwickeln. Zunehmend entstanden neue Rekonstruktionsvorhaben nicht mehr auf Kriegsbrachen, sondern als Revision von Nachkriegsbebauungen, die für die Rekonstruktionen abgerissen wurden. Anstelle einer Koexistenz von historischen Rekonstruktionen und modernen Bauten ersetzen nun erstere die letzteren.

Diese sich zu einem Kulturkampf zuspitzenden Konflikte wurden in einer Weise ideologisch aufgeladen und antagonistisch ausgetragen, die an den legendären (Zehlendorfer) Dächerstreit⁴ Ende der 1920er Jahre erinnert. Dabei geht es nicht allein um eine bauliche Lösung für den jeweiligen konkreten Ort, sondern um einen gesellschaftlichen Wertekanon, um Geschichtspolitik und Identitätsfragen, um das gesellschaftliche Selbstverständnis schlechthin. Die architektonischen Gestaltungen werden als Leitbauten verstanden, die weit über den Einzelfall hinausweisen. Richtungsweisend sollen sie die Ausrichtung der zeitgenössischen Architekturproduktion verändern, den Einfluss der ›Modernisten‹ zurückdrängen und tradierte Architekturformen wiederbeleben. Architektonische Fragen werden mit grundlegenden geschichts- und identitätspolitischen Fragen verbunden, anhand ihrer wird das gesellschaftliche Selbstverständnis verhandelt.

In einem föderalen Land wie Deutschland geschieht dies zunächst im lokalen Rahmen, geht es um kommunale Bauvorhaben in einzelnen Städten, welche das Stadtbild in deren jeweiligen Zentren mit prägen. Die sich hierbei artikulierenden Positionen sind allerdings keineswegs lokalspezifisch, sondern Beiträge zur gesamtgesellschaftlichen Debatte. Deren ideologischer Kern lässt sich am besten begreifen anhand von Rekonstruktionsbauten, welche nationale Vorhaben sind. Und mit diesen lassen sich wohl auch am besten die gesellschaftlichen Verschiebungen aufzeigen, die in der Architektur zum Ausdruck kommen.

4 Pommer, Richard: »The Flat Roof: A Modernist Controversy in Germany«, in: *Art Journal* 43,2, *Revising Modernist History: The Architecture of the 1920s and 1930s* (Summer, 1983), S. 158-169.

Bundesbauten

Die wichtigsten Staatsbauten der Bonner Republik⁵ hatten sich ganz der Moderne verschrieben: die Bundesbauten in Bonn mit dem Kanzlerbungalow, erbaut 1963-66 von Sep Ruf, die Bauten auf den Weltausstellungen von Egon Eiermann und Sep Ruf 1958 in Brüssel und Frei Otto 1967 in Montreal, die Olympiabauten von Frei Otto, Günter Behnisch u.a. 1972 in München oder auch der neue Bundestag von Günter Behnisch 1987-92 in Bonn. Diese Bauten stehen für Offenheit und Transparenz und verweigern sich jedem klassischen Repräsentationswillen.⁶

Abb. 1: Kanzlerbungalow Bonn von Sep Ruf 1963-66. Parkansicht von Westen, Vorfahrt 2009.



Foto: Tomas Riehle, © Wüstenrot Stiftung.

Aber gerade in ihrer vermeintlichen Negation von Symbolik sind sie zu allererst symbolische Gesten. Nach außen verkörperten sie erfolgreich die Idee eines modernen, liberalen und zukunfts zugewandten Deutschlands und waren damit bemüht, das mit Wilhelminismus und Nationalsozialismus überwiegend negative Bild von Deutschland in der Welt zu konterkarieren. Die Bauten sind der Gegenwart und Zukunft zugewandt und vermeiden konsequent jegliche historischen

5 Da die deutsche Wiedervereinigung 1990 kein Zusammenschluss zweier Partner war, sondern der Anschluss des kleineren und wirtschaftlich deutlich schwächeren Ostdeutschlands an Westdeutschland, erlaube ich mir, mich bei dieser Betrachtung für die Zeit vor 1989 auf Westdeutschland zu beschränken.

6 Barnstone, Deborah Ascher: *The transparent state: architecture and politics in postwar Germany*, London 2005.

Bezüge. Sie schaffen ein Identifikationsangebot durch eine Verankerung in der Gegenwart statt in der Geschichte. Dies war auch ein Angebot zur Befriedung nach Innen. Die Zukunftszugewandtheit erlaubte es, jahrzehntelang einer gesellschaftlichen Auseinandersetzung über die eigene Vergangenheit weitgehend aus dem Weg zu gehen.⁷

Die Wiederentdeckung der Geschichte

Dieser gesellschaftliche Konsens zerbrach in den 1970er Jahren. Nicht nur, weil moderne Architektur und Stadtplanung in eine tiefe Krise geraten war, sondern auch, weil die nachwachsende Generation eine andere Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte einforderte und die Kriegsgeneration aus den gesellschaftlichen Positionen ausschied. Mit den 1980er Jahren entfaltete sich nicht nur die neue Rekonstruktionswelle, es ist auch die Zeit, in der die Wiederentdeckung der historischen Stätten des Nationalsozialismus wie auch des jüdischen Lebens begann. So führten 1987 in Frankfurt a.M. öffentliche Proteste am Börneplatz zu einem Teilerhalt von Resten des einstigen Ghettos und ihrer Integration in das fünf Jahre später fertiggestellte Museum Judengasse.

Abb. 2: Proteste am Börneplatz in Frankfurt a.M. 1987.



Foto: Klaus Malorny.

7 Assmann, Aleida: Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur: eine Intervention. Originalausgabe, 3., erweiterte und aktualisierte Aufl. München 2020, S. 42-49. Sie bezieht sich hier auf die Thesen des Philosophen Hermann Lübbe von 1983.

1988 eröffnete in Frankfurt a.M. das erste eigenständige jüdische Museum in der BRD, 1995 folgte die Gründung des Fritz Bauer-Instituts, das die Geschichte und Wirkung des Holocaust erforscht. 1996 wurde die Gedenkstätte Neuer Börneplatz zur namentlichen Erinnerung an die Opfer des Holocaust aus Frankfurt a.M. realisiert. 2015 schließlich folgte die Erinnerungsstätte an der Frankfurter Großmarkthalle, womit der Ort der Massendeportationen stärker ins öffentliche Bewusstsein rückte. Vergleichbar sind die Entwicklungen in anderen Städten.

In Berlin etwa wurde 1988-92 die Gedenk- und Bildungsstätte Haus der Wannsee-Konferenz eingerichtet, 1989-99 das Jüdische Museum erbaut. In den Jahren 1994-2005 folgte die Realisierung des Holocaustmahnmals, und 1993-2010 die Topographie des Terrors. Nach dem Abtreten der Kriegsgeneration entfaltete sich ein neues Geschichtsbewusstsein, welches sich der Zeit vor 1945 zuwandte.

Parallel zu den eher linksliberalen und emanzipatorischen Kräften wandten sich die konservativen Positionen auch in neuer Weise der historischen Topographie der Städte zu. Basis hierfür ist die Neuthematisierung nationaler Traditionen vor 1945, die sich Ende der 1970er Jahre exemplarisch an der gleichermaßen in West- wie Ostdeutschland einsetzenden Preußenrenaissance zeigte. Mit dem Ende der sozialliberalen Ära im Jahr 1982 erhielten diese Kräfte in der BRD zusätzlichen Aufwind. Der Regierungswechsel war Symptom und Verstärker dieser Entwicklung.

Diese sich ändernden Positionen wirkten sich auf die Ideen zur baulichen Repräsentation und Identitätsbildung aus. 1980 beabsichtigte der christdemokratische Oberbürgermeister Walter Wallmann in Frankfurt a.M., die 1948 von Rudolf Schwarz u.a. in einer modernistischen Schlichtheit wiederaufgebaute Paulskirche – Ort der ersten gesamtdeutschen parlamentarischen Versammlung im Jahre 1848 – in den historischen Originalzustand von 1848 zurück zu führen.⁸ Geschichts- und identitätspolitisch war dies ein recht radikales Ansinnen, war der Wiederaufbau von 1948 doch ein wichtiges bauliches Manifest der nach 1945 neu entstandenen Demokratie und zugleich ein einzigartiges gesamtdeutsches Statement ein Jahr vor der Teilung Deutschlands. Auch wenn Wallmanns Umgestaltungsvorhaben am Widerstand der Denkmalpflege und Protest der Fachwelt scheiterte, war es symptomatisch und wegweisend für den Wandel des Rekonstruktionsdiskurses: Rekonstruktionen waren nun nicht mehr Wiederaufbauten nach Kriegszerstörung, sondern Revisionen des Nachkriegswiederaufbaus gemäß neuer geschichtspolitischer Maßstäbe. Zugleich wurde einem freieren Verständnis von Rekonstruktion, welches die Aneignung und Interpretation eines historischen Baus aus der Gegenwart heraus erlaubte, eine Absage erteilt. An Stelle dessen trat nun eine Orthodoxie, die

8 Liesner, Maximilian et al. (Hg.): Paulskirche: Eine politische Architekturgeschichte. A Political Story of Architecture, Stuttgart 2019, S. 79.

eine möglichst exakte, ›authentische‹ Rückführung an den historischen Originalzustand einforderte.

War die Paulskirche ein kommunaler Bau von nationaler Relevanz, so schlug sich die neue Haltung auch bald bei Bundesbauten nieder. 1987 beauftragte Bundeskanzler Helmut Kohl den Architekten Gottfried Böhm⁹ mit der Umgestaltung des in den Jahren 1961-73 von Paul Baumgarten¹⁰ wiederaufgebauten Reichstagsgebäudes in Berlin. Teil der Planung zur Revision von Paul Baumgartens Wiederaufbau war es, die nach Kriegsschäden verlorene Kuppel wiederaufzubauen.

Abb. 3: Paul Wallot: Reichstagsgebäude Berlin 1882-1894, Ansicht von Westen.

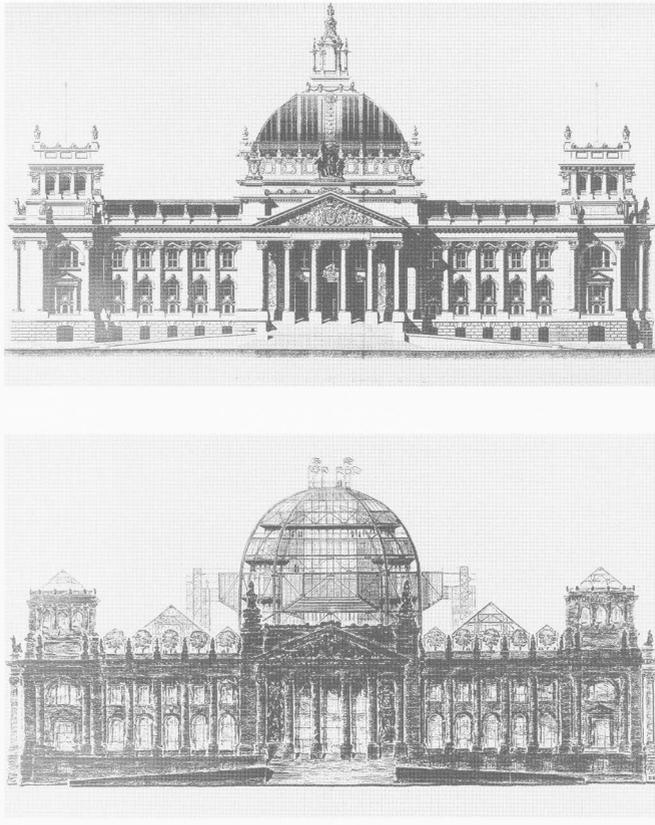


© Landesarchiv Berlin, F Rep. 290-01-04 Nr.158/Fotograf: Waldemar Titzenthaler.

Das mit Unterbrechung bis 1992 verfolgte Projekt kam nicht zur Umsetzung. Stattdessen wurde in Folge des Beschlusses, den ständigen Sitz des Bundestags in den Berliner Reichstag zu verlegen, 1993 ein internationaler Wettbewerb ausgeschrieben, den der britische Architekt Norman Foster gewann. Dieser sah keine Kuppel vor, sondern ein gigantisches schwebendes Dach.

9 Pehnt, Wolfgang: Gottfried Böhm, Basel/Berlin/Boston 1999, S. 138-141; Voigt, Wolfgang (Hg.): Gottfried Böhm, Berlin 2006, S. 22-30.
10 Baumgarten hatte sogar selbst einen Vorschlag zur Rekonstruktion der Kuppel unterbreitet, die aber vom Bauherrn nicht erwünscht war und daher unrealisiert blieb. Siehe Baumgarten, Paul: Bauten und Projekte 1924-1981, Berlin 1988.

Abb. 4: Gottfried Böhm, Reichstagsgebäude Berlin, historischer Zustand von 1894 im Vergleich zum Planungsstand 1990, Ansicht von Westen.



© Architekturbüro Böhm.

Durch eine Reduktion des Bauprogramms wurde dies hinfällig, doch forderten Vertreter*innen des Bundestags mehr und mehr den Wiederaufbau der historischen Kuppel¹¹, was Foster als dysfunktionale, rein rhetorische Geste ablehnte. Es folgte ein zähes Ringen zwischen Bauherrn und Architekten. Foster konnte sich mit seinem Wunsch nach einer freieren Interpretation des Dachaufbaus, welcher nicht

11 Siehe hierzu u.a. Schneider, Oscar: Kampf um die Kuppel: Baukunst in der Demokratie, Bonn 2006; Foster, Norman et al. (Hg.): Der neue Reichstag, Leipzig/Mannheim 2000; Schulz, Bernhard/Thierse, Wolfgang/Foster, Norman (Hg.): Der Reichstag: die Architektur von Norman Foster, München/London/New York 1999.

der historischen Silhouette folgt, nicht durchsetzen. Zugleich aber widersetzte er sich dem Wunsch eines exakt originalgetreuen Wiederaufbaus und rang der Kuppel in zahlreichen Entwurfsstudien eine funktionale Bedeutung ab: Transparent und für die Öffentlichkeit begehbar, öffnet sie das Gebäude dem Publikum und erfüllt zugleich wichtige Aufgaben für eine energiesparende natürliche Klimatisierung des Baus.

Abb. 5: Reichstag Berlin, nach dem Umbau nach dem Entwurf von Norman Foster 1994-1999.



Foto: Thomas Mies 2005/CC BY 3.0 DE, nicht portiert.

Für die Rekonstruktionsdebatte wie für die deutsche Staatsarchitektur stellt diese Lösung ein Übergangsphänomen dar. Kurz zuvor war noch in Bonn der neue Plenarsaal von Günter Behnisch eingeweiht worden, der die Modernität der westdeutschen Staatsbauten der Nachkriegsära mit einem informell-dekonstruktivistischen Ordnungsdenken zeitgemäß fortgeschrieben hatte.¹² Dies war in Berlin nicht mehr gefragt. Die neue-alte Hauptstadt war kein Provisorium mehr, bei dem nationale Repräsentation aus Scham vor der Geschichte wie auch als Nichtakzeptanz der deutschen Teilung als Dauerzustand¹³ vermieden wurde. Die demonstrative Bescheidenheit wich einem neuen Nationalbewusstsein, zumal es nun auch

12 Behnisch & Partner, Plenarbereich des Deutschen Bundestages in Bonn: Ausstellung Oktober, November 1992, Aedes, Galerie und Architekturforum, Berlin 1992.

13 Galetti, Nino: Der Bundestag als Bauherr in Berlin: Ideen, Konzepte, Entscheidungen zur politischen Architektur (1991-1998) (= Beiträge zur Geschichte des Parlamentarismus und der po-

erforderlich war, sich in einer historischen Topographie zu positionieren, in welcher deutsche Geschichte überall präsent war.

Die Kuppel des von Norman Foster neu gestalteten Reichstags stand einerseits mit ihrer Transparenz und Funktionalität in der Tradition der modernen Bauten der Bonner Republik. Andererseits entsprach sie mit ihrer Bezugnahme auf eine historische Form des 19. Jahrhunderts zugleich dem neuen Geschichtsbedürfnis der Berliner Republik. Der Nachkriegsumbau von Paul Baumgarten wurde hierfür nahezu vollständig beseitigt. In seiner modernisierenden Nachahmung der Kuppel entsprach Fosters Entwurfshaltung in mancher Hinsicht Rudolf Schwarz' Vorgehen bei der Frankfurter Paulskirche 1948.

Das Berliner Schloss – Die neue Orthodoxie

Ein Jahrzehnt später war bei dem Berliner Schloss als Staatsbau der Bundesrepublik eine solche Lösung nicht mehr möglich. Hier setzte der Bundestag die vollständige originalgetreue Nachbildung der historischen Kuppel und Barockfassaden durch, und dies bei einem Bau, der anders als der Reichstag zur Gänze neu geschaffen wurde. Obgleich als Humboldtforum museal genutzt, ist der Bau zu allererst ein auf Identitätsstiftung zielender Symbolbau, welcher Ausdruck eines neuen nationalen Selbstverständnisses ist. Durch den originalgetreuen Nachbau der Fassaden wurde das äußere Erscheinungsbild des einstigen preußischen Herrscherhauses nachgebildet und damit der Anschluss an die deutsche Geschichte vor 1918 architektonisch artikuliert. Dies solle – so hieß es seitens der Befürworter*innen – Berlin einen Teil seiner verlorenen Identität zurückgeben. Doch Berlin mangelte es 1990 nicht an Identität. Es ging nicht darum, etwas Gesichts- und Eigenschaftslosem Spezifität zu geben. Sondern es ging darum, mit dem Abriss eines authentischen Orts deutscher Geschichte (Palast der Republik) und dem Nachbau des barocken Vorgängerbaus eine historisch entwickelte Identität gemäß anderer Wertevorstellung gezielt zu verändern.

Das Verstörende an diesem Vorgang ist die Rigidität und Kompromisslosigkeit, mit der dies umgesetzt wurde. Zum einen wurde entgegen der Empfehlung der Expertenkommission nicht geprüft, ob und wie Teile des ehemaligen Palastes der Republik in den Neubau integriert werden könnten. Dieser war nicht nur ein zentrales Bauwerk der DDR, sondern auch der Tagungsort der 1990 frei gewählten Volkskammer Ostdeutschlands. Bei einer weniger ideologisch geprägten Sicht auf die Geschichte der deutschen Nation wäre es eine Selbstverständlichkeit gewesen, diese baulichen Spuren teilweise zu bewahren. Doch der Bundestag nahm

litischen Parteien, Bd. 152), Düsseldorf 2008. Er zitiert auf S. 69 zur Frage des Provisoriums ein Statement des nordrhein-westfälischen Innenministers Burkhard Hirsch vom Februar 1980.

mit dem vorgezogenen Abriss sogar Mehrkosten in Kauf, um eine solche Option für den 2008 durchgeführten Architektenwettbewerb von vornherein auszuschließen.

Und zum anderen wurde bei diesem Realisierungswettbewerb keine architektonische Lösung gesucht, sondern ein Erfüllungsgehilfe, der den Wunsch nach einer Architektur ohne zeitgenössischen Architekt*innen ermöglichte. Der politische Wunsch war, dass die äußere Erscheinung des Gebäudes anhand der überlieferten Photographien möglichst exakt in seinem historischen Zustand reproduziert wird. Ein solches Vorgehen ist alles andere als traditionell, sondern hypermodern und ein Novum. Und es hat sich als zentrales Charakteristikum der neuen Rekonstruktionswelle herausgebildet, dessen prominentester Prototyp das Berliner Schloss ist.¹⁴ Eine Reproduktion der Architektur aus der Photographie setzt nicht nur die Verfügbarkeit der technischen Medien Photographie, Photogrammetrie und digitaler Bildbearbeitung voraus. Sie bricht auch mit der jahrtausendealten Tradition baulicher Rekonstruktionen. Denn bis dato beruhte die Wiederherstellung eines historischen Erbes auf einem Prozess kultureller Aneignung und Vergewärtigung. Differenzen zwischen Vorgängerbau und seinem Reenactment waren nicht nur unvollständiger Dokumentation und Überlieferung geschuldet, sondern waren bewusste Interpretationen des historischen Erbes aus der Position der Gegenwart und verankerten die Rekonstruktionen im Ideen- und Wertekosmos ihrer Zeit. Doch mit der Einführung fotorealistischer Reproduktionen wird dieser Prozess kultureller Aneignung und Aktualisierung unterbunden und durch ein wissenschaftlich exaktes, rein technisches Vorgehen ersetzt. Mit dem Begriff der ›Authentizität‹ wird eine Sachzwanglogik implementiert, welche genauso unerbittlich und kompromisslos exekutiert wird wie die Sachzwänge der Verkehrsplaner*innen im Nachkriegsstädtebau. Damals wie heute erlaubt diese vermeintlich sachlich gebotene Logik, die zugrunde liegenden Werteentscheidungen zu verbergen und einem gesellschaftlichen Diskurs zu entziehen. Andere Lösungen werden kategorisch ausgeschlossen. Dies ist absurd, da es hier unstrittig auch um Identitätsfragen geht, zu denen es immer unterschiedliche Auffassungen gibt, die in einer pluralen Gesellschaft ausgehandelt werden sollten. Bei den baulichen Rekonstruktionen aber geht es darum, architektonisch wie gesellschaftlich an Traditionen vor 1918 anzuschließen und diese wiederzubeleben. Die Ära der Moderne der letzten 100 Jahre wird dabei als architektonisch-städtebaulicher Irrweg dargestellt, den es zu überwinden gelte. Bei diesem Schwarzweiß-Denken gelten historische Bauten aus der Zeit vor 1919 grundsätzlich als gelungen, moderne Bauten der letzten 100 Jahre hingegen pauschal als gescheitert.

14 Zum Sachverhalt ausführlicher: Oswalt, Philipp: »Utopien und ihre Rekonstruktion«, in: Thomas Demand/Udo Kittelmann (Hg.), Nationalgalerie »How German is it«, Berlin 2011, S. 324-332.

Parallelen im allgemeinen Architekturdiskurs

Die Rekonstruktionsdebatte ist hierbei die Zuspitzung einer viel breiteren Architekturdebatte, die in Berlin 1991 mit der Berufung von Hans Stimmann als Senatsbaudirektor aufbrach, zeitgleich und bis heute in vielen Ländern zu finden ist.¹⁵ Stimmann, nicht ganz unzutreffend als »Thilo Sarrazin der Architektur«¹⁶ bezeichnet, forderte für die Neugestaltung Berlins nach dem Mauerfall die Befolgung der Regeln einer ›Berlinischen Architektur‹ und des ›preußischen Stils‹. Die Architektur solle »diszipliniert, preußisch, zurückhaltend in der Farbigkeit, steinern, eher gerade als geschwungen« sein.¹⁷ Aus dem fiktiven Bild einer ›Berlinischen Architektur‹, die so nie bestanden hat, soll deren ›Wiedergeburt‹ erfolgen. Der Mythos der Vergangenheit diene als Vision für die Zukunft. Und dies räumte der Architekturtheoretiker Fritz Neumeyer auch ganz offen ein:

»Im Blick auf die eigene Geschichte haben wir die kritische Arbeit einer Ent- und Remythologisierung zu unternehmen. Diese Arbeit am Mythos des Berlinischen kann hoffentlich dazu beitragen, die notwendigen regulativen Fiktionen und Leitbilder zu entwickeln, ohne die auch in Architektur und Städtebau schwerlich etwas Identisches entsteht.«¹⁸

Der identitätspolitische Charakter dieser Haltung wurde in Hans Stimmanns Äußerungen deutlich: »In den fünfziger Jahren haben sich die Berliner aufgemacht, ihre Identität zu suchen: die einen in Amerika, die anderen in der Sowjetunion, später in Richtung Was-weiß-ich-wohin. Auf jeden Fall musste es furchtbar international sein. Das war ein falscher Weg. Die Berliner müssen ihre eigenen Themen wieder ernst nehmen.«¹⁹ Was bei Stimmann noch als Regionalismus formuliert war, wurde von dem konservativen Publizisten Wolf Jobst Siedler nationalistisch gewendet:

»Das Gedächtnis der Völker ist tief und reicht weit zurück. Die nationalen Renaissance, die alle europäische Geschichte markieren, sind nur eine Form des Aufbrechens verschütteter Erinnerungen. [...] Es ist dieser Untergang der antihistorischen

15 International prominente Protagonisten dieser Debatte sind insbesondere der belgische Architekt Léon Krier und der britische Philosoph Roger Scruton.

16 Tröster, Christian: »Hans Stimmann, der Sarrazin der Architektur«, in: Die Welt: <https://www.welt.de/kultur/article11032924/Hans-Stimmann-der-Sarrazin-der-Architektur.html> vom 18.11.2010.

17 »Ich bin ein mächtiger Mann«: Gespräch mit Senatsbaudirektor Hans Stimmann«, in: Baumeister 90,7 (1993), S. 51. Zum Sachverhalt ausführlicher: Oswald, Philipp: »Der Mythos von der Berlinischen Architektur«, in: Arch+ 122 (1994), S. 78-82.

18 Neumeyer, Fritz: »Auf dem Weg zu einer neuen Berlinischen Architektur?«, in: Annegret Burg (Hg.), Neue Berlinische Architektur: Eine Debatte, Basel/Berlin/Boston 1994, S. 22.

19 »Ich bin ein mächtiger Mann«, S. 51.

Epoche, der auch hinter jenen Bewegungen steht, die den Städtebau der Gegenwart erfasst haben: Ein Wiedereintauchen in Geschichte, das binnen kurzem auch wieder alte Bild- und Erzählfigurationen aufführen wird.«²⁰

Wenig überraschend ist Stimmanns Ambition, einen einheitlichen Stil bei den Berliner Neubauten durchzusetzen, kläglich gescheitert. Allerdings war sie nicht nur ein frühes Wetterleuchten jener rechtspopulistischen Globalisierungskritik und Renationalisierung, die sich zwanzig Jahren später etabliert hat. Stimmanns Baupolitik und Ideologieproduktion hat maßgeblich dazu beigetragen, eine neokonservative Architekturströmung in Deutschland zu etablieren, der sich Architekten wie Hans Kollhoff, Christoph Mäckler und Hilmer Sattler verschrieben haben und die diese Ressentiments bedienen. Zugleich hat die Radikalisierung dieser Position den Weg für die Realisierung von Rekonstruktionsvorhaben bereitet, mit denen zentrale Orte im Stadtkörper besetzt und neu bebaut werden.

Das Berliner Schloss – unerwünschte Alternativen

Kommen wir nochmal auf den Wettbewerb für das Berliner Schloss zurück, bei dem es quasi zwei Sieger gab, was die ideologischen Konfliktlinien nachvollziehbar macht: Zum einen Franco Stella, der dem Wunsch des Bauherrn nach einem Nicht-Architekten perfekt entsprach und der dann auch beauftragte wurde.

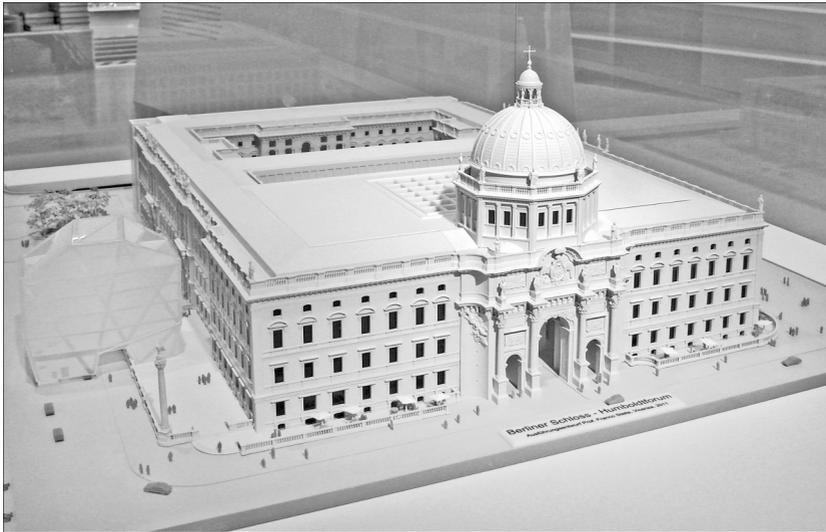
Zum anderen das Architekturbüro Kuehn Malvezzi, welches einen mit 60.000 € dotierten Sonderpreis erhielt. Sein Entwurf war der eigentliche Favorit der Jury,²¹ konnte aber nicht gebaut werden.

Der Grund war, dass dieser laut Vorprüfung des Auslobers keinen Vorschlag für den geforderten Nachbau der Kuppel von 1845-53 umfasse. Der Bauherr hatte allerdings die Anforderungen an die Kuppel nicht spezifiziert, und die Architekt*innen hatten in Anlehnung an Fosters Reichstagsentwurf statt einer klassischen Kuppelform ein schwebendes Glasdach vorgesehen. Wie gefordert sah der Entwurf den originalgetreuen Nachbau der historischen Fassaden vor, verband dies aber mit zwei wichtigen konzeptuellen Ideen: Der Baukörper der zweiten barocken Erweiterung von Johann Friedrich Eosander wurde im Erdgeschoss zum Stadtraum geöffnet, um die städtebaulichen Defizite des historischen Gebäudes zu beheben. Und das Gesamtgebäude sollte in Anlehnung an Karl Friedrich Schinkel zunächst als Sichtziegelmauerwerk ausgeführt und erst im zweiten Schritt gemäß Spendenerfolg mit den nachgebauten Barockfassaden verkleidet werden. Während Stellas Entwurf eine Art dekoriertes Schuppen in Betonbauweise darstellte, an den mit

20 Siedler, Wolf Jobst: Stadtgedanken, München 1990, S. 45.

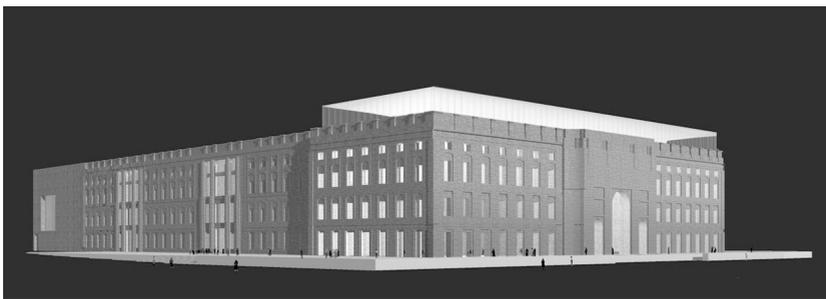
21 So der beteiligte Preisrichter Arno Lederer: »Geben Sie Gedankenfreiheit!«, in: Zeit Online: <https://www.zeit.de/2009/01/Berliner-Schloss> vom 23.12.2008.

Abb. 6: Berliner Schloss – Humboldtforum. Wettbewerbsbeitrag 2008 von Prof. Franco Stella. Vicenza.



© Foto: Jean-Pierre Dalbéra 2011/CC BY 2.0, nicht portiert.

Abb. 7: Kuehn Malvezzi, Humboldt-Forum Berlin, Wettbewerbsbeitrag 2008. Nord- und Westansicht gesehen von der Straße Unter den Linden.



© Kuehn Malvezzi

CNC-Fräsen geplottete dreidimensionale Steinfassaden wie eine Tapete angeklebt wurden, ermöglichte das Konzept von Kuehn Malvezzi eine ganzheitliche architektonische Gestaltung, die nicht nur Inneres und Äußeres schlüssig miteinander verband, sondern den historischen Nachbau durch die subtilen, aber strategischen

Eingriffe in der Gegenwart verortete. Doch eben dies war genau nicht gewünscht. Bei diesem nationalen Symbolbau sollten die deutschen Traumata des 20. Jahrhunderts ungeschehen gemacht, ihre Spuren beseitigt und mit dem Bau von 2020 bruchlos an das Jahr 1918 angeknüpft werden, »als habe es all die Schmerzen der Geschichte nie gegeben«²². Er war von der Sehnsucht nach einer anderen Vergangenheit geprägt.

Wie radikal dieser Rückgriff auf das vormoderne Architekturerbe ausfällt, zeigte sich in den Folgejahren bei der Ausführung der Schlosskuppel.

Abb. 8: Montage der Kuppelaterne auf dem Humboldt-Forum.



Dieses später hinzugekommene Bauteil wurde nun auch vollständig originalgetreu ausgeführt, einschließlich eines Kuppelkreuzes und einer Inschrift, welche die reaktionäre Haltung des damaligen Bauherrn zum Ausdruck brachte. Das Kuppelkreuz krönte einst die unter der Kuppel befindliche Schlosskapelle. Doch heute befindet sich hier ein Teil der außereuropäischen Sammlung. Was soll es bedeuten, dass diese nun von einem christlichen Symbol bekrönt werden? Über die Rekonstruktion des Kreuzes entbrannte eine Debatte, bei dem Befürworter*innen dieses als Bekenntnis zum Christentum und damit zugleich als Zeichen von Nächstenliebe, Toleranz, Weltoffenheit und Versöhnung verstanden wissen wollen. Die gleichzeitig mit dem Kreuz von König Friedrich Wilhelm IV. angebrachte

22 So das Magazin Der Spiegel einst lobend über das Hotel Adlon: Beyer, Susanne: »Sehnsucht nach Säulen«, in: Der Spiegel: <https://www.spiegel.de/kultur/sehnsucht-nach-saeulen-a-c8146f9c-0002-0001-0000-000016044566> vom 26.03.2000.

Innschrift brachte allerdings eine Geisteshaltung zum Ausdruck, welche das Christentum zur einzig legitimen Religion erklärte und eine Untertänigkeit einforderte, mit der die demokratische Revolution von 1848 abgewehrt und der damalige Absolutismus gerechtfertigt wurde. Andere verteidigten die Rekonstruktion von Kreuz und Innschrift mit historischer Authentizität und Schönheit und verwahrten sich dagegen, dass diese heute noch die damaligen Inhalte transportiere. Ein Verzicht hierauf wäre allerdings ein Akt der Selbstverleugnung und Unterwerfung wie in Michel Houellebecqs gleichnamigem Roman.²³

De facto ist das Muster der Unterwerfung allerdings ein umgekehrtes. Denn im Humboldtforum wird das zu guten Teilen im Kolonialismus angeeignete außereuropäische Kulturerbe in einem neokolonialen Akt instrumentalisiert, um den Wiederaufbau des preußischen Schlosses als Symbolbau für die vereinte Nation zu legitimieren. Die Realisierung des von den politischen Eliten seit Ende der 1990er Jahre verfolgten Vorhabens des Schlosswiederaufbaus war durchaus eine knifflige Angelegenheit – nicht nur, weil es von einer deutlichen Mehrheit der Berliner*innen damals abgelehnt wurde, sondern vor allem auch, weil der ungebrochene Rückgriff auf das preußische Herrscherhaus für den nationalen Kulturbau im Zentrum der deutschen Hauptstadt Irritationen hervorrufen konnte. Dies war der Fall sowohl im Ausland als auch bei den linken politischen Kräften im Inland, den Grünen und Linken, deren Zustimmung man für dieses nationale gesamtdeutsche Vorhaben erzielen wollte und im Falle der an der Regierung beteiligten Grünen auch benötigte. Für die bereits vorgesehene Fassadenrekonstruktion wurde daher im Sommer 1999 das Konzept des Humboldtforums entwickelt, das als Nutzung des Gebäudekomplexes den Einzug der außereuropäischen Sammlungen aus den staatlichen Museen in Berlin Dahlem vorsah.²⁴ Dies erfüllte perfekt die offenkundigen Anforderungen an *political correctness*. Den Schönheitsfehler, dass man für das Label des ›Außereuropäischen‹ die in Dahlem vereinten Sammlungen der europäischen und außereuropäischen Volkskunst voneinander separieren musste und erstere in Dahlem zurückließ, nahm man dafür gerne in Kauf. Inzwischen hat sich das Verhältnis zur deutschen Nation so ›normalisiert‹, dass solche Rücksichtnahmen überflüssig erscheinen.

23 So Bredekamp, Horst: »Das Kuppelkreuz repräsentiert etwas, das es nicht mehr gibt«, in: Die Welt: <https://www.welt.de/kultur/kunst-und-architektur/article165212012/Das-Kuppelkreuz-repraesentiert-etwas-das-es-nicht-mehr-gibt.html> vom 03.06.2017.

24 Hierzu Kilb, Andreas: »Baut sich hier ein Monstrum sein eigenes Labyrinth?«, in: F.A.Z.: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/berliner-stadtschloss-baut-sich-hier-ein-monstrum-sein-eigenes-labyrinth-14035613.html> vom 27.01.2016.

Garnisonkirche Potsdam: Die neue Unbekümmertheit und rechtsradikale Einschreibungen

Wie weit diese neue Unbefangenheit mit dem nationalen Erbe gehen kann, zeigt der 2017 begonnene Wiederaufbau der Garnisonkirche Potsdam.

Der Bund ist hier zwar nicht direkter Bauherr, hat das Vorhaben aber 2013 zu einem ›Projekt von nationaler Bedeutung‹ erhoben und finanziert mehr als die Hälfte der Kosten. Die 1735 eingeweihte Barockkirche wurde im Bombenkrieg 1945 schwer beschädigt, ihre Ruine 1968 abgerissen. Sie stand für die Verbindung von preußischem Herrscherhaus, evangelischer Kirche und Militär und damit gerade für den problematischen Teil des preußischen Erbes: Absolutismus, Untertanengehorsam, Imperialismus, Militarismus, Nationalismus und Demokratiefeindlichkeit. In der Weimarer Republik war sie Versamlungs- und Symbolort der republikfeindlichen Rechtsradikalen, am 21.03.1933 wurde hier das nationalsozialistische Regime symbolisch mit kirchlichen und militärischen Weihen inthronisiert. 1984 initiierte der westdeutsche Bundeswehroffizier Max Klaar, dessen rechtsradikale Gesinnung bald zu Tage trat, das Wiederaufbauprojekt.²⁵ Gleichwohl ließ man ihn in den 1980er Jahren zunächst in der Bundeswehr und ab 1990 in Potsdam frei gewähren. Dort warb er 15 Jahre lang und letztendlich erfolgreich für den Wiederaufbau des nationalen Symbolbaus, wofür er bald politische Unterstützung von der CDU, wenig später auch von der SPD erhielt. Im Jahr 2000 stieg die evangelische Kirche auf Drängen der Politik in das Projekt ein und ergänzte Klaars Grundkonzeption um Ideen zur Versöhnung und der Friedensarbeit, womit die eingestandene Ambivalenz des historischen Ortes adressiert werden sollte. Der sich zunehmend radikalisierende Klaar stieg 2005 aus dem Projekt aus, es wird seitdem von der Kirche mit einem Teil von Klaars ehemaligen Unterstützer*innen fortgeführt. Der ursprünglich von der Kirche vorgesehene sichtbare Bruch am Turm in dem ansonsten originalgetreuen Nachbau wurde aus Rücksicht auf rechtsgerichtete Spender*innen wieder verworfen. Gegenwärtig entsteht unter der Schirmherrschaft des Bundespräsidenten als erster Bauabschnitt der Kirchturm in äußerer Originalgestalt, einschließlich der Dekoration aus Waffenschmuck und Kriegstrophäen. Die kirchlichen Betreiber*innen des Bauvorhabens haben sich nach 15 Jahren ihres Tuns schließlich mit Baubeginn von dem rechtsradikalen Initiator des Projektes distanziert und sich auch sonst gegen alte und neue Nazis ausgesprochen. Aber weder dies noch die praktizierte Friedens- und Versöhnungsarbeit hält rechtsradikale AfD-Politiker*innen davon ab, das Vorhaben uneingeschränkt zu befürworten.

25 Zum Sachverhalt ausführlicher: Oswalt, Philipp: »Rechtsradikale Einschreibungen in das Projekt Garnisonkirche«, in: *Bauwelt* 12 (2020), S. 32-35.

Abb. 9: Garnisonkirche Potsdam, Rendering einer Komplettrekonstruktion. Die Visualisierung der Garnisonkirche ist Teil der Panoramatour Potsdam 1850 und 2012 und wird von der Fördergesellschaft für den Wiederaufbau der Garnisonkirche e.V. verwaltet.



© Fördergesellschaft für den Wiederaufbau der Garnisonkirche e.V., Visualisierung: arte4D – Andreas Hummel, Arstempano 2013, Initiative »Bürger für die Mitte«. <https://cms.panomaker.de/de/vt/potsdam1850/d/115885/siv/1>

Ebenso erhält es von rechtsradikalen Accounts und Kanälen auf Facebook und YouTube bis heute begeisterte Zustimmung.

Abb. 10: Werbung der AfD Brandenburg für den Wiederaufbau der Garnisonkirche 2016.

Wiederaufbau der Potsdamer Garnisonkirche muss gesichert werden!

»Selbstverständlich muss sich der Bund finanziell am Wiederaufbau dieses bedeutenden Bauwerks beteiligen, das aus der Geschichte des Landes Brandenburg nicht wegzudenken ist.

Die Linkspartei begibt sich erneut in eine geistige Traditionslinie mit dem SED-Staat!«

Andreas Kalbitz
Stellv. Fraktionsvorsitzender

Alternative für Deutschland

FRAKTION IM
BRANDENBURGISCHEN
LANDTAG

Zit. nach Lernort Garnisonkirche, Debatten-lernort | garnisonkirche(lernort-garnisonkirche.de)

Das Problem ist nicht, dass die Kirche oder der Bundespräsident irgendwelches rechtsradikales Gedankengut verfolgen könnten, sondern, dass sie diesen sehr problematischen Ort preußischer Geschichte zum »nationalen Tafelsilber«²⁶ deklarieren und behaupten, dieser stehe »für christliches verantwortetes Handeln für die Gemeinschaft, für die Verbindung von christlichem Glauben und ›preußischen Tugenden‹«²⁷. Dies ist nur möglich, indem die Projektbetreiber*innen Geschichtsrevisionismus praktizieren und – um es plakativ auszudrücken – aus einem Ort von Täter*innen einen Ort der Opfer machen. Der Ort ist eng verbunden mit von Preußen und Deutschen zu verantwortendem Unrecht und mit damit einhergehender Gewalt – von den polnischen Teilungen über die Kolonialkriege und den Ersten Weltkrieg, den Rechtsradikalismus der Weimarer Republik bis zum Nationalsozialismus. Doch für die Bauherren ist der Bau eine wertvolle Perle preußischen Erbes, die von den Nationalsozialist*innen missbraucht, im Bombenkrieg schwer beschädigt und von der DDR schändlich vernichtet worden ist. Bemerkenswert ist auch, dass die Kritiker*innen des Projektes gerne als »Kirchenhasser«²⁸,

26 So die Formulierung auf der Website der kirchlichen Stiftung: <https://garnisonkirche-potsdam.de/das-projekt/leitgedanken/> (letzter Zugriff: 23.12.2021).

27 Zit. nach einem Flyer der Stiftung Garnisonkirche Potsdam, ca. aus dem Jahre 2015.

28 Radeke-Engst, Cornelia: »Geschichte erinnern – Verantwortung lernen – Versöhnung leben. Am Ort der ehemaligen Garnisonkirche buchstabiert die Profilkirche der Nagelkreuz-

»Ulbrichts Enkel«²⁹, »Tatsachenverdreher«³⁰ usw. diffamiert werden, eine wirksame Abgrenzung nach rechts aber unterbleibt. Um das nach wie vor sehr umstrittene Projekt durchzusetzen, will man potenzielle Unterstützer*innen nicht unnötig verschrecken, auch wenn man sich mit ihnen nicht gemein macht und ihre Ansichten nicht teilt.³¹

Fazit

Während die seit Ende der 1970er Jahre einsetzende bauliche Rückbesinnung auf die Geschichte deutscher Städte geboten war, hat die damit verbundene Rekonstruktionswelle eine ideologische Denkhaltung hervorgebracht, die problematisch ist und sich zunehmend radikalisiert. Das kompromisslose exakte Nachbauen von in Photographien festgehaltenen äußeren Erscheinungsbildern verloren gegangener Bauten verfolgt eine fragwürdige geschichtspolitische Agenda. Unter vermeintlich unverfänglichen Begriffen von »Authentizität«, »Schönheit« und »Stadtreparatur« wird eine nationalkonservative Identitätsstiftung betrieben, die nicht selten geschichtsrevisionistische Züge annimmt. Bauten vor 1918 und damit der Monarchie werden unkritisch und pauschal idealisiert, Bauten der Moderne seit 1919, zumeist aus Phasen eines demokratischen Gemeinwesens,³² pauschal diffamiert. Den zeitgenössischen Architekt*innen wird ein krankhafter Erneuerungswille als *déformation professionnelle* vorgeworfen, welche die Wünsche der Allgemeinheit nach Tradition, kulturellem Erbe und Schönheit ignoriere.

Dieser unzutreffende Vorwurf einer Orthodoxie ihrer Kritiker*innen hat im öffentlichen Diskurs erfolgreich die Orthodoxie der heutigen Rekonstruktionsbetreiber*innen kaschiert. Doch Rekonstruktion und modernes Bauen waren nie ein Wi-

kapelle Friedens- und Versöhnungsarbeit«, in: epd Dokumentation Nr. 18/19, Frankfurt a.M., 03.05.2016, S. 98.

- 29 Christian Wendland im Gespräch 2014, Video, https://wissen.garnisonkirche.de/wissensspeicher/detailansicht/?tx_news_pi1%5Bnews%5D=1395&cHash=c740d302ae0275f633f783c2613eb808, abgerufen am 23.02.2021, Minute 5:20. Ich danke Christian Klusemann für den Hinweis.
- 30 Nolte, Paul: »Worüber zu streiten lohnt. Was die Garnisonkirche Potsdam mit deutscher Geschichte zu tun hat«, in: Zeitzeichen. Evangelische Kommentare zu Religion und Gesellschaft Mai 2020. Dieser Vorwurf adressierte sich an den Autor dieses Texts.
- 31 Dieses Vorgehen entspricht dem Erfurter Handschlag, der unseligen Wahl des FDP-Politikers Thomas Kemmerich zum Thüringer Ministerpräsidenten am 05.02.2020 mit den Stimmen der AfD.
- 32 Die Architektur des Nationalsozialismus wird von der Kritik in der Regel verschont und zuweilen gar rehabilitiert. Exemplarisch hierfür sind die Äußerungen von Léon Krier. Für den deutschen Diskurs siehe Ph. Oswald: »Der Mythos«. Die Architektur der DDR war überwiegend modern, ging aber aus einem diktatorischen Staatswesen hervor.

derspruch, die Zukunftsversessenheit der Nachkriegsära war ein zwiespältiger gesamtgesellschaftlicher Konsens, der im Bauwesen seinen sichtbaren Niederschlag fand. Das Ringen der Architekt*innen um adäquate Formen des Rekonstruierens – Hans Döllgast bei der Alten Pinakothek in München 1946-57, Rudolf Schwarz bei der Frankfurter Paulskirche 1947/48, Kuehn Malvezzi bei dem Entwurf zum Berliner Schloss/Humboldtforum 2008, Bruno Fioretti Marquez bei den neuen Meisterhäusern in Dessau 2011-14, um nur wenige Beispiele zu nennen – beweist nicht nur das Interesse und die Befähigung der Architekt*innen, sich Fragen der Rekonstruktion zu widmen. Es zeigt auch innovative Wege auf, wie eine heutige Gesellschaft mit architektonischen Mitteln sich kritisch-konstruktiv ein verloren gegangenes bauliches Erbe aneignen und vergegenwärtigen kann. Ein solches Agieren wird aber von den heutigen Rekonstruktionsbefürworter*innen in Deutschland mit Vehemenz abgelehnt, da sie eben nicht ein kritisch-reflexives In-Beziehung-Setzen mit der Geschichte anstreben, sondern ein bruchloses Wiederanknüpfen an die Zeit vor 1918. Ebenso kompromisslos werden im Konfliktfall Bauten aus der Zeit nach 1919 unabhängig von ihrer architektonischen Qualität und zeithistorischen Relevanz eliminiert. Im Namen von Geschichte wird Geschichte ausgelöscht.

Rekonstruktionen finden zwar nur punktuell statt, aber ihnen wird eine allgemeine Leitbildfunktion für heutige Architektur und Städtebau zugeschrieben.³³ Für diese fordert man Homogenität und eine Verwurzelung in vormodernen Bautraditionen. *De facto* handelt es sich hierbei um symbolische und letztendlich rechtspopulistische Antworten auf die Herausforderungen und Krisen der neoliberalen Globalisierung der Gegenwart. Die zugrundeliegenden Probleme werden dabei nicht adressiert, sondern lediglich kaschiert.³⁴

Die Behauptung, die Bevölkerungsmehrheit würde für Originalrekonstruktion und neotraditionalistische Architekturformen plädieren, ist aus der Luft gegriffen und eine Selbstanmaßung, die den eigenen Rigorismus und Absolutheitsanspruch legitimieren soll. In liberalen Gesellschaften bestehen zu Fragen von Architektur und Städtebau konkurrierende Vorstellungen, die sich je nach Einzelfall unterscheiden und über die Zeit auch verändern. Der Abriss des Palasts der Republik und

33 Exemplarisch sind hierfür Statements zur Frankfurter Neuen Altstadt. Siehe etwa »Die Altstadt kann Vorbild in Deutschland werden« Ein Gespräch mit Christoph Mäckler und Arno Lederer«, in: F.A.Z.: <https://www.faz.net/aktuell/rhein-main/frankfurt/im-gespraech-christoph-h-maekler-und-arno-lederer-die-altstadt-kann-vorbild-in-deutschland-werden-1595490.html> vom 25.12.2010; Mischke, Roland: »Ein Stadtbild, in dem sich die Menschen wohlfühlen«, in: Die Welt: <https://www.welt.de/finanzen/immobilien/plus170963959/Ein-Stadtbild-in-dem-sich-die-Menschen-wohlfuehlen.html> vom 27.11.2017; »Dom-Römer-Areal kann Vorbild sein. Christoph Mäckler im Interview«, in: Frankfurter Neue Presse: <https://www.fnp.de/frankfurt/dom-roemer-areal-kann-vorbild-sein-10498970.html> vom 10.10.2016.

34 Siehe Oswalt, Philipp: »Vorbild Frankfurt: Restaurative Schizophrenie«, in: Merkur, September 2018, S. 59-65.

der damit verbundene Schlossnachbau wurde Anfang der 2000er Jahre von einer deutlichen Mehrheit der Berliner*innen abgelehnt.³⁵ Die Potsdamer Stadtpolitik verhinderte 2014 mit fragwürdigen Mitteln einen Bürgerentscheid zur Garnisonkirche Potsdam, weil eine Niederlage drohte. Bei dem einzigen durchgeführten Bürgerentscheid zu einer Rekonstruktion – der Ulrichskirche in Magdeburg 2011 – stimmten 76 % der Wähler*innen gegen den Wiederaufbau. Umso wichtiger ist der Politik, den Anschein einer starken Bürgerpartizipation zu geben. Doch außer im Falle der Dresdener Frauenkirche konnte dies nicht erzielt werden. Spendenaktionen kommen nur sehr schleppend in Gang und bedürfen großer staatlicher Unterstützung. Am Ende tragen sie nur zu einem kleinen Teil zur Finanzierung bei. Aber symbolisch sind sie bedeutsam, sollen sie doch den Eindruck von Popularität für die meist staatlichen Baumaßnahmen vermitteln.³⁶

Jüngst machte die Äußerung eines älteren, über 20 Jahre in Frankfurt a.M. tätigen CDU-Politikers die ganze Problematik dieser Entwicklungen in wenigen Worten anschaulich. Der einstige Stadtrat und Schuldezernent Bernhard Mihm sieht den dortigen modernen Theaterbau von 1963 als »architektonischen Beitrag zur Umerziehung unseres Volkes«, die er als aufgesetzt und lästig empfindet. Die in Frankfurt seit den 1980er Jahren realisierten Rekonstruktionen seien hingegen »Balsam auf der geschundenen Seele der Stadt«, auch wenn sie von den heutigen »Umerziehungsideologen angefeindet« werden. Dies alles werfe nicht nur grundsätzlich die Frage nach der Befähigung heutiger Architekt*innen auf, sondern gebe den »Pfei-Rufen aus Feuilletons und Architekturzeitschriften« zum Trotz dem US-amerikanischen Präsidenten Donald Trump recht, der für Neubauten der Bundesbehörden den »für die Vereinigten Staaten lange stilbildenden Klassizismus« verfügte.³⁷ Die zwischen Nationalkonservatismus und Rechtspopulismus changierenden Architekturentwicklungen sind kein deutsches Spezifikum, sondern ein globales Phänomen. Vor der spezifischen deutschen Geschichte entwickeln sie aber eine besondere geschichts- und erinnerungspolitische Brisanz, die immer deutlicher hervortritt.

35 Paul, Ulrich: »Demontage zur falschen Zeit«, in: Berliner Zeitung vom 10.02.2006 (S.-Zahl nicht zu ermitteln). Nach dem Beginn des Palastabrisses verschoben sich anderen Umständen zufolge die Mehrheitsverhältnisse zu Gunsten der geplanten Neugestaltung, so Thomas Wüiling in der online-Ausgabe der Welt vom 04.05.2008 (Seite nicht mehr aufzurufen).

36 Der vermeintliche Verkaufserfolg bei der Frankfurter Neuen Altstadt ist allein dem Umstand geschuldet, dass die Käufer nicht einmal die Hälfte der Kosten zahlen mussten, die Stadt subventionierte jeden Quadratmeter der Luxuswohnungen mit etwa 9000 €. Siehe Ph. Oswald: »Vorbild Frankfurt«.

37 Mihm, Bernhard: »Architektonischer Beitrag zur Umerziehung«, Leserbrief in der Rhein-Main-Zeitung der F.A.Z. vom 08.06.2020, S. 32. Ich danke Alfons Maria Arns für den Hinweis auf diesen Beitrag.

Beiträger*innen

Christoph Auffarth lehrte als Professor (jetzt *emeritus*) Religionswissenschaft an der Universität Bremen im Fachbereich Kulturwissenschaften. Schwerpunkte seiner Forschungen sind die Religionen der Antike, Kreuzzüge, Religion des Dritten Reiches unter den Gesichtspunkten der Migration, Identitätskonflikte (darunter Gender), Wissenschaftsgeschichte, Methodologie. Er ist Mitherausgeber des *Metzler Lexikon Religion. Gegenwart, Alltag, Medien* (4 Bände, Stuttgart/Weimar 1999-2002, auch engl.). Zuletzt: *Opfer*, Göttingen 2022.

Fernando Esposito ist akademischer Rat a.Z. an der Universität Konstanz, wo er derzeit sein Habilitationsprojekt „Die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Chronotopos und Chronopolitik“ abschließt. Das anvisierte Buch handelt von Reinhart Koselleck und seinem Versuch, Geschichte anders zu denken, aber auch von der Entdeckung der ‚Zeitschichten‘ im Neapel der Spätaufklärung und von der Verungleichzeitigung des *Mezzogiorno* durch die Meridionalisten des späten 19. Jahrhunderts. Neben seiner Dissertation *Mythische Moderne. Aviatik, Faschismus und die Sehnsucht nach Ordnung in Deutschland und Italien* hat er u.a. den Band *Zeitenwandel. Transformationen geschichtlicher Zeitlichkeit nach dem Boom* herausgegeben. Im Zentrum seines Interesses stehen die Geschichte und Theorie historischer Zeiten, der Faschismus und der Mittelmeerraum im 19. und 20. Jahrhundert.

Gisela Febel ist Professorin em. für Romanistik/Literatur- und Kulturwissenschaft an der Universität Bremen. Ihre Forschungsschwerpunkte sind: Moderneforschung, Kulturtheorie, Literaturen der Gegenwart, Frühe Neuzeit, postkoloniale Studien, Intermedialität und Bild-Text-Relationen, Beziehungen von Philosophie und Literatur, Aufklärungsrezeption, Humanismus-Konzepte, Stadtrepräsentationen, transkulturelle Ästhetik, frankophone Literaturen. Sie ist u.a. Verfasserin von Monographien zum Gegenwartsroman und zur französischen Poetik des 15. Jahrhunderts, sowie Herausgeberin der Reihe *Forum der Literaturen Europas FOLIES* und Mitglied des Graduiertenkollegs *Contradiction Studies* in Bremen.

Daniel Fulda ist Professor für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Halle-Wittenberg und war dort 2007-2020 Leiter des Interdisziplinären Zentrums für die Erforschung der Europäischen Aufklärung. Gastprofessuren in Paris (EPHE), Notre Dame, USA, und Lyon (ENS). Seit 2016 OM der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Aktuelle Publikationen: *Romanhaftes Erzählen von Geschichte. Vergegenwärtigte Vergangenheiten im beginnenden 21. Jahrhundert* (Hg. mit Stephan Jaeger und in Zusammenarbeit mit Elena Agazzi, Berlin/Boston 2019); *Seit wann und warum gibt es „deutsche Klassiker“? Zwölf Thesen im Ausgang von Klassiker-Erwartung und Buchmarkt des langen 18. Jahrhunderts*, Stuttgart/Leipzig 2021; *Revolution trifft Aufklärungsforschung. 1989/90, DDR-Erbe und die Gründung des hallischen Aufklärungszentrums* (Hg.), Halle 2021.

Sonja Kerth ist Privatdozentin und wissenschaftliche Mitarbeiterin in der Germanistischen Mediävistik an der Universität Bremen. Aktuelle Forschungsschwerpunkte sind u.a. Disability History und literaturwissenschaftliche Körpergeschichte der Vormoderne, insbesondere zu beeinträchtigten, alternden und monströsen Körpern. Sie ist Herausgeberin des Bandes *Vergangenheit als Konstrukt – Mittelalterbilder seit der Renaissance*, Wiesbaden 2012, und Mitherausgeberin von *Dis/ability History der Vormoderne. Ein Handbuch. Premodern Dis/ability History. A Companion*, Affalterbach 2017 (mit Cordula Nolte/Bianca Frohne/Uta Halle). Weitere Arbeitsschwerpunkte sind Heldenepik und politische Dichtungen der Vormoderne.

Hauke Kuhlmann wurde an der Universität Bremen promoviert mit einer Arbeit zu Goethes Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (*Es fehlte mir der Zusammenhang, und darauf kommt doch eigentlich alles an. Zum Problem der Kohärenz in Goethes Wilhelm Meisters Lehrjahre*, Bielefeld 2019). Er ist dort als wissenschaftlicher Mitarbeiter (Postdoc) angestellt. Aktuelle Forschungsschwerpunkte sind Ästhetik im 19. Jahrhundert und Lyrik der Klassischen Moderne. Publikationen zu Goethes Werk, zur Anthologiekultur und Philosophie um 1800, zur Ästhetik des 19. Jahrhunderts, zur österreichischen Literatur (Friedrich Kaiser) sowie zur Gegenwartsliteratur.

Elisabeth Lienert ist Professorin für Literatur des Mittelalters und des Humanismus an der Universität Bremen. Zu ihren aktuellen Forschungsschwerpunkten gehören Editionsphilologie (mittelhochdeutsche Dietrichepik, *Nibelungenklage*, Alexanderromane), Kulturtransfer in historischer Perspektive (v.a. mittelalterliche Antikerezeption), Erzählforschung (Heldenepik, Antikenroman, frühneuhochdeutscher Prosaroman), *Contradiction Studies*. Sie ist u.a. Verfasserin zweier Bände der *Grundlagen der Germanistik* (*Deutsche Antikenromane des Mittelalters*, Berlin 2001; *Mittelhochdeutsche Heldenepik*, Berlin 2015) und Herausgeberin der *Texte und Studien zur mittelhochdeutschen Heldenepik* Berlin u.a. 2003ff.

Irmgard Maassen ist Anglistin. Sie hat, nach Lehr- und Forschungstätigkeiten u. a. in Berlin, Magdeburg, Potsdam, Norwich/UK und Cambridge/UK, bis 2020 als Universitätslektorin für British and Postcolonial Studies an der Universität Bremen gearbeitet. Hier lag ihr Schwerpunkt in der Lehre auf britischer Kulturgeschichte, insbesondere auf Film und (post)kolonialer Literatur sowie auf den Verschränkungen von gender, class, race und national identity. Ihre Forschungsinteressen umfassen feministische Literaturgeschichte und Gender Studies, die Emotionskulturen der Frühen Neuzeit, Theorien des Performativen sowie die Literatur des britischen Empire, insbesondere Rudyard Kiplings colonial gothic. Sie hat eine zwölbändige Edition von *Early Modern Conduct Literature for Women* herausgegeben und zu Mary Wroth, Mary Wollstonecraft, Virginia Woolf und Margaret Drabble sowie zu feministischer Detektivliteratur und frühneuzeitlichen Performanzen von Liebe, Trauer und Wahnsinn publiziert.

Nine Miedema ist Professorin für Deutsche Literatur des Mittelalters und Deutsche Sprache an der Universität des Saarlandes in Saarbrücken. Zu ihren wichtigsten Forschungsschwerpunkten zählen die Historische Dialogforschung; Sangspruchdichtung und Meistergesang; *Nibelungenlied* und *Nibelungenklage*; mittelalterliche Stadtbeschreibungen und Reiseberichte; Editionswissenschaft sowie die mittelhochdeutsche Literatur im schulischen Deutschunterricht. Sie ist Mitherausgeberin der Reihe *Historische Dialogforschung* und *Medieval to Early Modern Culture*. Neben drei Monographien zur mittelalterlichen Stadt Rom (1996, 2001, 2003) publizierte sie eine Einführung in das *Nibelungenlied* (2011) sowie zahlreiche Aufsätze.

Philipp Oswalt ist seit 2006 Professor für Architekturtheorie und Entwurf an der Universität Kassel. 1988-1994 war er Redakteur der Architekturzeitschrift *Arch+*, 1996/97 Mitarbeiter im Büro OMA/Rem Koolhaas und 2001-2003 Co-Leiter des Europäischen Forschungsprojektes Urban Catalyst. Er war außerdem Mitinitiator und Co-Kurator der kulturellen Zwischennutzung des Palasts der Republik ZwischenPalastNutzung/Volkspalast (2004). 2002-2008 war er Leiter des Projektes Schrumpfende Städte der Kulturstiftung des Bundes, 2009-2014 Direktor der Stiftung Bauhaus Dessau, 2015-2019 Co-Initiator von Projekt Bauhaus, der Initiative Zukunft Bühnen Frankfurt (2020) und des Lernorts Garnisonkirche Potsdam (2020).

Andrea Schindler ist Privatdozentin und wissenschaftliche Mitarbeiterin in der Germanistischen Mediävistik an der Universität des Saarlandes in Saarbrücken. Zentrale Forschungsschwerpunkte sind die höfische Literatur des Hochmittelalters und Mittelalter-Rezeption. Ihre Dissertation widmete sie *Mittelalterrezeption im zeitgenössischen Musiktheater. Katalog und Fallstudien*, Wiesbaden 2009; ihre Habi-

litationsschrift *Wege in die Geschichte durch Erzählen von Vergangenheit in der Frühen Neuzeit* wurde ebd. 2020 publiziert. Sie ist u.a. Herausgeberin des Bandes *tristan mythos maschine. 20. jh. ff.*, Würzburg 2020 (zus. mit Robert Schöller).

Tilman Spreckelsen ist Literaturredakteur im Feuilleton der Frankfurter Allgemeinen Zeitung. Er ist Mitherausgeber der Erstedition von Friedrich de la Motte Fouqués *Parcival*, wurde über Androiden im Werk Karl Immermanns promoviert und gab zahlreiche Literaturanthologien heraus. Sein erster Kriminalroman *Das Nord-seegrab* um den Ermittler Theodor Storm wurde mit dem Theodor-Storm-Preis der Stadt Husum ausgezeichnet, drei weitere Romane folgten. Seit 2011 erschienen drei Bände mit Nacherzählungen isländischer, finnischer und georgischer Sagen. Schwerpunkte seiner publizistischen Arbeit sind neben der Literaturkritik mittelalterliche Stoffe, Märchen, Kinderbücher und Archäologie.

Geschichtswissenschaft



Manuel Gogos

Das Gedächtnis der Migrationsgesellschaft DOMiD – Ein Verein schreibt Geschichte(n)

2021, 272 S., Hardcover, Fadenbindung, durchgängig vierfarbig
40,00 € (DE), 978-3-8376-5423-3

E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation
PDF: ISBN 978-3-8394-5423-7

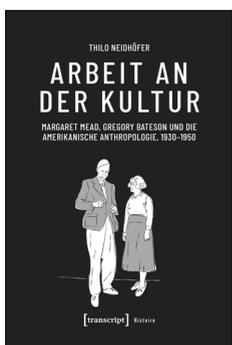


Thomas Etzemüller

Henning von Rittersdorf: **Das Deutsche Schicksal** Erinnerungen eines Rassenanthropologen. Eine Doku-Fiktion

2021, 294 S., kart.
35,00 € (DE), 978-3-8376-5936-8

E-Book:
PDF: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5936-2



Thilo Neidhöfer

Arbeit an der Kultur Margaret Mead, Gregory Bateson und die amerikanische Anthropologie, 1930-1950

2021, 440 S., kart., 5 SW-Abbildungen
49,00 € (DE), 978-3-8376-5693-0

E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation
PDF: ISBN 978-3-8394-5693-4

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Geschichtswissenschaft



Norbert Finzsch

Der Widerspenstigen Verstümmelung
Eine Geschichte der Klitoridektomie
im »Westen«, 1500-2000

2021, 528 S., kart., 30 SW-Abbildungen
49,50 € (DE), 978-3-8376-5717-3

E-Book:

PDF: 48,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5717-7



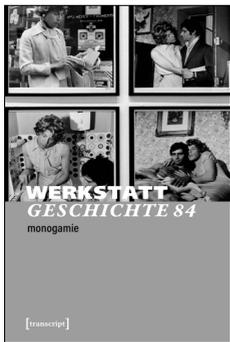
Frank Jacob

Freiheit wagen!
Ein Essay zur Revolution im 21. Jahrhundert

2021, 88 S., kart.
9,90 € (DE), 978-3-8376-5761-6

E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation

PDF: ISBN 978-3-8394-5761-0



Verein für kritische Geschichtsschreibung e.V. (Hg.)

Werkstatt Geschichte
2021/2, Heft 84: Monogamie

2021, 182 S., kart., 4 Farbabbildungen
22,00 € (DE), 978-3-8376-5344-1

E-Book:

PDF: 21,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5344-5

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**