



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichtsschreibung oder Roman?

Süßmann, Johannes

Stuttgart, 2000

III. Der Geschichtsroman von Wieland bis Arnim

[urn:nbn:de:hbz:466:1-75081](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-75081)

III. DER GESCHICHTSROMAN VON WIELAND BIS ARNIM

Während die Historie deutscher Sprache Literatur wird, entdeckt die schöne Literatur das Historische. Immer mehr Dramen und Romane über geschichtliche Stoffe entstehen: Ab etwa 1785 steigt ihr Anteil an der insgesamt wachsenden Belletristik deutlich an. Vor allem die neue Unterhaltungsliteratur trägt zu dieser quantitativen Gewichtszunahme bei.¹ Aber auch qualitativ gewinnt die Beschäftigung mit dem Historischen in der schönen Literatur neue Bedeutung. Das zeigt sich nicht so sehr in Epos und Drama, wo immer schon geschichtliche Stoffe behandelt wurden, als vielmehr in der Erzählliteratur. Wieder ist es nicht zuletzt Schiller, der erkennt, wie zukunftsträchtig dieses Feld ist, wieder kann er mit eigenen Überlegungen und Versuchen als Gewährsmann für eine allgemeine Tendenz eintreten.

Schon im Untertitel seiner ersten, 1782 erschienenen Erzählung betont er, das erzählte Geschehen stamme „aus der neusten Geschichte“, soll heißen: „Gegenwärtige Anekdote [...] hat ein unabstreitbares Verdienst – sie ist *wahr*.“

1 Nach den Leipziger Ostermeßkatalogen, die keineswegs die gesamte Buchproduktion verzeichnen, wächst die Zahl der in Norddeutschland überregional gehandelten Neuerscheinungen von 755 im Jahr 1740 über 999 im Jahr 1770 auf 2569 im Jahr 1800. Davon stellen die schönen Wissenschaften und Künste zusammen 1740 gerade 5,83%, 1770 sind es 16,43% und 1800 dann schon 21,45%. Vor allem erzählende Werke haben Konjunktur: Machen sie 1740 mit 20 Titeln nur 2,65% aller verzeichneten Neuerscheinungen aus, so sind es 1770 46 Titel (4,02%) und 1800 bereits 300 Titel (oder 11,68%), s. Rudolf Jentsch: *Der deutsch-lateinische Büchermarkt nach den Leipziger Ostermeß-Katalogen von 1740, 1770 und 1800 in seiner Gliederung und Wandlung*. Leipzig 1912.

Leider ist die belletristische Buchproduktion des ausgehenden 18. Jahrhunderts bibliographisch bisher unzureichend erfaßt und nicht im einzelnen aufgeschlüsselt (Vorbereiten dazu s.u. Fußnote 44). Doch zeigen die einschlägigen Romanverzeichnisse an, wie schnell die Literatur über historische Stoffe die anderen Sparten überflügelt. Der Literaturhistoriker Christian Heinrich Schmid hat diese Entwicklung in zwei zeitgenössischen Bibliographien registriert: Verzeichniß der poetischen (epischen, romantischen, dramatischen, lyrischen) Werke in deutscher Sprache, die sich auf deutsche Nationalgeschichte und Sagen gründen, oder doch im Kostume altdeutscher Sitten gedichtet sind. In: *Journal von und für Deutschland* 9 (1792) Bd. 1, S. 553–571. [Ders.:] Ueber die verschiedenen deutschen Gedichte, die sich auf die Geschichte von Hermann oder Arminius gründen. In: ebd. S. 765–775. Ergänzt werden diese Bibliographien durch das anonym erstellte: Verzeichniß verschiedener Erzählungen und Dialogen Deutscher Schriftsteller, die sich auf das griechische und römische Alterthum beziehen, oder doch in dem Kostume desselben gedichtet, und seit der Jahr 1753 erschienen sind. In: *Deutsche Monatsschrift* [Berlin] (1793) Bd. 2, S. 248–256.

(NA 16, 3). Nur die Wahrheit des tatsächlich Geschehenen soll den Leser erwärmen, nur sie ihn rüsten können für die „Existenz in der wirklichen“ Welt. Denn darum, behauptet Schiller, gehe es ihm. Die Prosaerzählung ziele auf Wirkung „fürs praktische Leben“, sei es, indem sie durch rührende Beispiele zur Nachahmung mitreißt, sei es, indem sie dem „Menschenforscher [...] Erfahrung“ für eine „Seelenlehre“ bereitstellt, die er „für das sittliche Leben verarbeiten“ kann (NA 16, 7). Auf Erfahrung, auf Wirklichkeit müsse das Erzählte gegründet sein, nicht wie „Schauspiele und Romanen“ bloß auf die Phantasie des Erzählers. Diese entzündeten auch im Leser nur wieder die Phantasie, gaukelten ihm eine „gekünstelte Existenz in einer idealischen Welt“ vor und untergruben „unsre Existenz in der wirklichen“ (NA 16, 3).

Der junge Schiller folgt hier den vorgezeichneten Bahnen der aufklärerischen Romanpoetik. In demselben Atemzug, mit dem die Aufklärer den Roman als Phantasieprodukt brandmarken und seine Lektüre verteufeln, nehmen sie bestimmte (die eigenen) Erzählungen davon aus, weil diese und nur diese, auf Erfahrung und Wahrheit gegründet, praktischen Informationswert und moralischen Nutzen besäßen. Immer aufs neue beruhigen sie in Vorreden und Einleitungsabschnitten das schlechte Gewissen der Leser – noch ist die allein genossene Erzählfiktion für den Bürger des ausgehenden 18. Jahrhunderts eine anrühliche Erfahrung.

Ihre Rechtfertigung erfolgt mit Hilfe der Geschichte. Schiller beruft sich auf sie als Inbegriff des faktisch Wahren, des tatsächlich Geschehenen. Nicht die Vergangenheit im Gegensatz zur Gegenwart ist gemeint, sondern die Wirklichkeit im Gegensatz zur Phantasie. Nicht ihrer zeitlichen Bedeutung wegen hält die Geschichte Einzug in die poetologische Diskussion, sondern ihrer ontologischen wegen: Sie repräsentiert jenen strengen Wirklichkeitsbezug, der allein die Prosaerzählung legitimieren zu können scheint. Sie beglaubigt eine Erzählfiktion, die Fiktion, Phantasieprodukt, Erfindung nicht sein darf. Hatte man ihr die Phantasterei erst einmal ausgetrieben, dann konnte die Prosaerzählung der „historischen Schreibart“ zugerechnet werden.² Dann glich

2 Der Terminus gehörte im ausgehenden 18. Jahrhundert zum festen Bestand der rhetorischen Theorie. Er bezeichnete einen Vortrag, der „Handlungen und Begebenheiten zum Gegenstande hat, und dieselben nicht sowohl umständlich untersucht und erörtert, als vielmehr bloß, nach der Beschaffenheit ihres Verlaufs und nach ihren einzelnen Umständen, berichtet und erzählt.“ Johann Joachim Eschenburg: *Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften* (1783). Hier zitiert nach der Ausgabe Berlin 1794, S. 326. Für diese Schreibart konnte auch der aus der Geschichtstheorie bekannte Begriff „pragmatisch“ eingesetzt werden (s. dazu oben S. 35 f.). So kennzeichnet z.B. Eschenburg Romane als „pragmatische Geschichtserzählungen“ (a.a.O., S. 218), entwickelt Johann Jakob Engel 1774 seine Poetologie der Handlung am Beispiel des pragmatischen Geschichtsschreibers – die Romantheorie wurde an der Geschichtstheorie orientiert (Johann Jakob Engel: *Über Handlung, Gespräch und Erzählung*. In: *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* 16 (1774) Zweytes Stück,

sie sich dem ihr verordneten Vorbild, der Historie, unter Umständen so weit an, daß daraus ganz neue Fragen der Unterscheidung und Rangfolge erwachsen.

So erklärt sich, daß Schiller den Romanschreiber näher beim Historiker stehen sieht als beim Dichter,³ so erklärt sich auch, daß er in der Einleitung zum *Verbrecher aus Infamie* (1786 erstmals gedruckt) – ebenfalls „eine wahre Geschichte“, wie der Untertitel behauptet – die Poetik seiner Erzählungen in Auseinandersetzung mit der Geschichtsschreibung bestimmt.

Die Historie als *magistra vitae* bietet ihm auch dort das Modell einer Erzählprosa, die, tatsächliche Begebenheiten behandelnd, auf Wirkung in „das bürgerliche Leben“ zielt (NA 16, 8). Ein untüchtiges Modell allerdings. Denn die Wirkung einer Erzählung beruht, wie Schiller jetzt erkennt, keineswegs auf ihrer Tatsachentreue allein. Sie hänge auch von der „Behandlung der Geschichte“ ab, und darin lasse die Historie zu wünschen übrig:

Zwischen der heftigen Gemütsbewegung des handelnden Menschen und der ruhigen Stimmung des Lesers, welchem diese Handlung vorgelegt wird, herrscht ein so widri-

S. 177–256. Wieder als separater Faksimiledruck hrsg. v. Ernst Theodor Voss. Stuttgart 1964; s. auch im Nachwort des Herausgebers S. 94*–98*).

Vgl. dazu Georg Jäger: *Empfindsamkeit und Roman. Wortgeschichte, Theorie und Kritik im 18. und frühen 19. Jahrhundert* (= Studien zur Poetik und Geschichte der Literatur. 11). Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1969, S. 114–126 und Werner Hahl: *Reflexion und Erzählung. Ein Problem der Romantheorie von der Spätaufklärung bis zum programmatischen Realismus* (= Studien zur Poetik und Geschichte der Literatur. 18). Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1971, S. 43 ff. Gegen Jägers These von einer Übernahme hat sich Wilhelm Voßkamp ausgesprochen: *Romantheorie in Deutschland. Von Martin Opitz bis Friedrich von Blanckenburg* (= Germanistische Abhandlungen. 40). Stuttgart 1973, S. 124 ff. Er sieht in der beschriebenen Annäherung eine Parallelerscheinung: die gemeinsame Ausrichtung von Geschichtsschreibung und Roman auf ein lebenspraktisches Interesse des aufgeklärten Publikums an pragmatischen, d.h. lebendigen, einen Zusammenhang herstellenden und dabei nützlichen Erzählungen. Im Anschluß an Jörg Schönert wird der pragmatische Roman seit geraumer Zeit zum Idealtypus des spätaufklärerischen Romans schlechthin erklärt, so z.B. von Manfred Engel: *Der Roman der Goethezeit, Bd. 1: Anfänge in Klassik und Frühromantik: Transzendente Geschichten* (= Germanistische Abhandlungen. 71). Stuttgart, Weimar 1993, S. 98–102, 131 und von Jutta Heinz: *Wissen vom Menschen und Erzählen vom Einzelfall. Untersuchungen zum anthropologischen Roman der Spätaufklärung* (= Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kunstgeschichte. 6 (240)). Berlin, New York 1996.

- 3 Hinter den er ihn, sobald es um den künstlerischen Rang geht, prompt als bloßen „Halbbruder“ zurücksetzt (NA 20, 462). Unter umgekehrten Vorzeichen gebraucht das Bild von den Halbbrüdern bereits Johann Heinrich Faber: *Anfangsgründe der schönen Wissenschaften*. Mainz 1767. Er nämlich bezeichnet die Romane als „unächte Brüder der Geschichte, die aber oft mehr Verstand, Anmuth und Naturgaben besitzen als die rechtmäßigen [...] Je näher also die Schreibart in Romanen der historischen kömmt, desto schöner ist sie und sie bleibt darum doch aller Schönheit fähig, die ein geläuterter Witz und eine feine Sprache wohl ausgearbeiteten Schriften geben.“ (a.a.O., S. 871).

ger Kontrast, liegt ein so breiter Zwischenraum, daß es dem letztern schwer, ja unmöglich wird, einen Zusammenhang nur zu ahnden. Es bleibt eine Lücke zwischen dem historischen Subjekt und dem Leser, die alle Möglichkeit einer Vergleichung oder Anwendung abschneidet [...]. (NA 16, 8)

Die Historie verfehle „ihren großen Endzweck“: die „Belehrung“, solange sie diese Lücke nicht zu schließen verstehe, solange sie nicht (der rhetorischen Tradition folgend) den Leser zur „heftigen Gemütsbewegung des handelnden Menschen“ erhitze bzw. (neueren poetologischen Ideen entsprechend) analytisch, den Helden in der noch kalten, „ruhigen Stimmung“ seines Denkens aufsuche. Ersteres, das Programm einer rhetorisch aufrüttelnden, galanten Geschichtsschreibung, weist Schiller hier als „Grenzverletzung“ des Historikers zurück, letzteres erklärt er zur Aufgabe seiner Erzählprosa:

Der Held muß kalt werden wie der Leser, oder, was hier ebensoviel sagt, wir müssen mit ihm bekannt werden, eh' er handelt; wir müssen ihn seine Handlung nicht bloß *vollbringen*, sondern auch *wollen* sehen. An seinen Gedanken liegt uns unendlich mehr als an seinen Taten, und noch weit mehr an den Quellen seiner Gedanken als an den Folgen seiner Taten. (NA 16, 8 f.)

Es ist das gängige Programm einer pragmatisch-psychologischen „Behandlungsart der Geschichte“, auf das Schiller in dieser Passage zurückgreift. Danach soll unter der sichtbaren eine heimliche Geschichte aufgedeckt, sollen die Handlungen auf ihre verborgenen Motive zurückgeführt werden, soll der Erzähler zeigen, wie zwischen „der *unveränderlichen* Struktur der menschlichen Seele“ und „den *veränderlichen* Bedingungen, welche sie von außen“ bestimmen, die verborgenen Handlungsantriebe entstehen (NA 16, 9).

Es bleibe dahingestellt, ob auch nur die so eingeleitete Erzählung diesem Programm wirklich folgt; als Geschichtsschreiber jedenfalls hat Schiller sich wenig später um die vermeintliche Alternative zwischen pragmatisch-psychologischer und rhetorischer Historie nicht weiter gekümmert. Hier kommt es auf die Folge an, die sich aus Schillers poetologischem Programm ergibt: Die Prosaerzählung rückt in direkte Konkurrenz mit der Geschichtsschreibung. Nicht nur sollen sich beide den gleichen Stoff: das tatsächlich Geschehene, seine Ausführung und Motivation teilen, sie wetteifern dabei auch um die größere Wirkung auf den Leser. Schien die Prosaerzählung sich eben noch, weil sie Fiktion nicht sein darf, demütig an die Geschichtsschreibung anzulehnen, so spielt sie nun all ihre Mittel aus, um die Historie auf deren eigenem Gebiet zu übertrumpfen.

In Schillers Erzählungen ergeben sich daraus keine ästhetischen Konsequenzen. Da ihnen Sensationsstoffe „aus der neusten Geschichte“ zugrunde liegen, die zumindest einem Teil der Leser bekannt sein mußten, kann Schiller sich mit der Beteuerung begnügen, es handle sich um „wahre“ Geschichten. Die Ausrichtung auf das tatsächlich Geschehene bleibt ästhetisch folgenlos, weil dessen Faktizität scheinbar nicht in Frage steht. Anders verhält es

sich, sobald die Wirklichkeit des Erzählten erst erwiesen werden muß. Die Erzählung kann sich dann nicht mehr auf Geschichte als ein bekanntes Geschehen beziehen, sie muß sich auf Geschichte als indirektes Wissen über Geschehenes beziehen, auf Geschichte als Wissenschaft also. Daraus ergeben sich Fragen, die bereits der erste große Roman der deutschen Literatur „für den denkenden Kopf, von klassischem Geschmacke“ gestaltet.⁴ Auch ihn kennzeichnet, daß er kein Roman sein soll. Denn ein Roman ist, wie Adelung 1777 definiert,

im weitesten Verstande, eine jede erdichtete, wunderbare Geschichte [...] Im engsten Verstande ist der Roman, eine wunderbare, oder mit Verwirrungen durchwebte Liebesgeschichte, welche Verwirrungen oder Wunderbares einen Roman in allen Bedeutungen, so wohl von einer Erzählung, als auch von einer andern erdichteten Geschichte unterscheiden.⁵

Ähnlich umschreibt Sulzer im gleichen Jahr das Romanhafte als dasjenige,

was in dem Inhalt, Ton oder Ausdruck den Charakter hat, der in den ehemaligen Romanen herrschend war wie das Abentheuerliche, Verstiegene in Handlungen, in Begebenheiten und in den Empfindungen. Das Natürliche ist ohngefähr gerade das Entgegengesetzte des Romanhaften.⁶

Dagegen tritt Wieland mit seiner zweimal umgearbeiteten *Geschichte des Agathon* (1766/67, 1773, 1794) auf. Sorgfältig meidet er in den programmatischen Vorreden den Ausdruck Roman, entschieden nimmt er für sein Werk in Anspruch, daß darin

alles mit dem Laufe der Welt übereinstimme, daß die Charakter nicht willkürlich, und bloß nach der Phantasie, oder den Absichten des Verfassers gebildet, sondern aus dem unerschöpflichen Vorrat der Natur selbst hergenommen; [...] auch der eigene Charakter des Landes, des Orts, der Zeit, in welche die Geschichte gesetzt wird, niemals aus den Augen gesetzt; und also alles so gedichtet sei, daß kein hinlänglicher Grund angegeben werden könne, warum es nicht eben so wie es erzählt wird, hätte geschehen können oder noch einmal wirklich geschehen werde.⁷

- 4 Das bekannte Lob stammt von Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*, 69. Stück. In ders.: *Werke*, Bd. 4, S. 555.
- 5 Johann Christoph Adelung: *Versuch eines vollständigen grammatisch-kritischen Wörterbuches der Hochdeutschen Mundart, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der Oberdeutschen*, 5 Thle. Leipzig 1774–1786, hier: Theil 3, Leipzig 1777, Sp. 1475.
- 6 Johann Georg Sulzer: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste, in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden Artickeln abgehandelt*, 2 Thle. Biel 1777, Theil 2, S. 543 f.
- 7 Christoph Martin Wieland: *Geschichte des Agathon*. Hrsg. v. Klaus Manger (= *Werke* in zwölf Bänden. 3). Frankfurt 1986, S. 11 f. Die folgenden Seitenzahlen im Text beziehen sich auf diese Ausgabe. – Die hier skizzierten unterschiedlichen Auffassungen des Romans kennzeichnet ausführlich Ernst Weber: *Die poetologische Selbstreflexion im deutschen Roman des 18. Jahrhunderts. Zu Theorie und Praxis von ‚Roman‘, ‚Histo-*

Dafür hofft er,

von den Kennern der menschlichen Natur das Zeugnis zu erhalten, daß sein Buch (ob es gleich in einem andern Sinn unter die Werke der Einbildungskraft gehört) des *Namens einer Geschichte* nicht unwürdig sei. (574)

Wieder wird gegen den verpönten Roman die Geschichte ins Feld geführt, wieder der Wirklichkeitsbezug gegen die reine Fiktion. Ja, Wieland geht noch einen Schritt weiter. Er beläßt es nicht bei bloßen Beteuerungen, er beglaubigt den Wirklichkeitsbezug seines Werkes auch. So breitet er in der Einleitung zur zweiten Ausgabe von 1773 seine historischen Quellen aus, so zitiert er beim Erzählen in Fußnoten historiographische Literatur. Das Geschichtliche, auf das er sein Werk bezieht, macht er durch Beglaubigungsformen der Geschichtswissenschaft sichtbar.

Doch ist das nur der eine Grund, warum Wieland sein Werk *Geschichte* nennt. Aus den zitierten Passagen geht hervor, daß er diesen Titel von den „Kennern der menschlichen Natur“ zu bekommen hofft, nicht von denen der Historie, daß er sein Buch „in einem andern Sinn“ doch „unter die Werke der Einbildungskraft“ rechnet, ja, daß er nur den „eigene[n] Charakter des Landes, des Orts, der Zeit, in welche die Geschichte gesetzt wird“, ihren Hintergrund also, aus der Historie bezieht, während sie selbst, die Handlung im Vordergrund, „gedichtet“ ist. Der „*Nam[e] einer Geschichte*“ meint also nicht nur *historia*, sondern auch *fabula*: Sie ist erfunden, und in jedem seiner Sätze bekennt Wieland sich dazu. Aber sie soll eben nicht „bloß nach der Phantasia“ erfunden sein, nicht wunderbar und verwirrt wie in den bisherigen Romanen, sondern „dem Laufe der Welt“ und der menschlichen Natur gemäß. Wieland tastet hier nach einer neuen, viel radikaleren Rechtfertigung der Erzählfiktion, als die Berufung auf das tatsächlich Geschehene sie leistet. Da er aber auch auf diese nicht verzichtet, geraten beide in der *Geschichte des Agathon* miteinander in Konflikt. Vom Titel an ist die Spannung zwischen *historia* und *fabula* Thema des Romans.

Agathon, das weiß der klassisch gebildete Leser, wird in Platons Dialogen erwähnt. Erscheint er dort als historische Person, so weist sein Name ihn

rie' und pragmatischem Roman (= Studien zur Poetik und Geschichte der Literatur. 34). Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1974. Ausgehend von poetologischen Aussagen in den Romanvorreden unterscheidet Weber zwei Grundtypen des deutschen Romans im 18. Jahrhundert: den Typus „Roman“ (phantastische Liebesgeschichte mit verwickelter, offenkundig erfundener Handlung) und den Typus „Historie“ (betont tatsachentreue Lebensgeschichte oder Erfahrungsbericht mit vorgeblich schlichter, unmittelbar, in „natürlicher“ Reihenfolge erzählter Handlung); bei letzterem gäben die Erzähler sich oft als Geschichtschreiber aus und gebrauchten Beglaubigungsformen der Historie. Der ab 1760 aufkommende „pragmatische Roman“ wird von Weber als Synthese aus diesen beiden Grundtypen gedeutet. Wie oben gezeigt werden wird, sind in Wielands *Agathon* die Merkmale des Typus „Historie“ durch die des pragmatischen Romans überwölbt.

zugleich als Programmfigur aus.⁸ Ebenso verhalten sich der Untertitel des Romans („aus einer alten griechischen Handschrift“) und der erste Satz der Vorrede:

Der Herausgeber der gegenwärtigen Geschichte siehet so wenig Wahrscheinlichkeit vor sich, das Publicum überreden zu können, daß sie in der Tat aus einem alten Griechischen Manuskript gezogen sei; daß er am besten zu tun glaubt, über diesen Punkt gar nichts zu sagen, und dem Leser zu überlassen, davon zu denken, was er will. (11)

Während der Erzähler, als Herausgeber auftretend, den historischen Bezug noch zu bekräftigen scheint, ironisiert er ihn bereits und kennzeichnet ihn als Fiktion. Auch das Erfundene wird also durch eine Aussageform der Historie (den Herausgeberbericht) eingeführt – wobei es die vermeintliche Quellenedition jedoch in einen Gestus, ein Spiel verwandelt. Scheint die Historie die Erzählfiktion eben noch beglaubigen zu sollen, so verkehrt der Text die Beglaubigung auf einmal selbst in Fiktion. Statt als Gegensatz zur Erfindung gebraucht Wieland die historiographischen Beglaubigungen „in die Erdichtung eingewebt“ als deren Teil (573). Sie bringen ein literarisches Spiel in Gang, das nicht nur die Aussageebenen des Textes in verschiedene Vorreden, Buch- und Kapitelüberschriften, die eigentliche Erzählung und die erläuternden Fußnoten vervielfältigt, sondern auch die Instanz des Aussagenden: Gibt er sich im Vorbericht zur ersten Ausgabe als Herausgeber aus, so tritt er dem Leser in den beiden anderen Vorberichten als Verfasser des Gesamtwerks entgegen, dann erzählt er wie ein zeitgenössischer „Geschichtschreiber“, kommentiert sich aber als Herausgeber in Text und Fußnoten ständig selbst. So kann Wieland seinen Roman wie eine Historie gestalten, ihn insgesamt aber als spielerische Nachahmung historiographischer Beglaubigungsformen ausweisen. Die *Geschichte des Agathon* tritt nicht in Konkurrenz zur Historie, sie hebt diese in sich auf. Die ironische Brechung der Ebenen bekräftigt das Vorrecht der Fiktion.

Die Wahrheit, welche von einem Werke, wie dasjenige, so wir den Liebhabern hiemit vorlegen, gefodert werden kann und soll, bestehet darin, daß [...] alles so gedichtet sei, daß kein hinlänglicher Grund angegeben werden könne, warum es nicht eben so wie es erzählt wird, hätte geschehen können oder noch einmal wirklich geschehen werde. (11 f.)

Das ist Wielands neue Rechtfertigung der Erzählfiktion. Auf eine erdichtete Erzählung wendet er das aristotelische Möglichkeitsprinzip an, auf einen Roman (den Inbegriff des Willkürlichen) überträgt er die Regeln der aristotelischen Poetik. Damit rückt der Roman in den Rang der Dichtung auf. Er wird wahrheitsfähig. Er verdient sich den „*Namen einer Geschichte*“, nicht mehr

8 Bedeutet er doch ‚der ethisch Gute‘. In Wielands Roman wird Agathon eine Zeitlang in Callias (‚der Schöne‘) umbenannt. So verkörpert er schon durch seine Namen das Ideal der Kalokagathie. Vgl. den Kommentar, S. 939 f.

im Sinn einer tatsächlichen, sondern in dem einer möglichen und notwendigen Begebenheit.

Unmittelbar Schule gemacht hat Wieland damit nicht, im Gegenteil. Daß in den 1780er Jahren der Begriff des „historischen Romans“ aufkommt und alsbald heftigen Streit auslöst, deutet eher auf eine immer breitere Inanspruchnahme der Geschichte hin.⁹ Konsequenterweise werden Wielands Romane in dieser poetologischen Diskussion gar nicht erwähnt. Ob die Verteidiger der neuen Romanform auch darin konsequent handeln, daß sie sich anstelle von Wieland auf Lessing berufen, wird zu klären sein. Schließlich reflektiert Lessing in der *Hamburgischen Dramaturgie* (1767/68) das Verhältnis von historischer und dichterischer Wahrheit allgemein. Die Existenz einer besonderen Gattung, einer „historischen Dichtung“, kommt ihm dabei ebensowenig in den Sinn wie Wieland im *Agathon* die eines historischen Romans. Fünfundzwanzig Jahre nach ihren Äußerungen aber ist alle Welt davon überzeugt, daß eine solche Gattung existiert. Heftig ringt man darum, sie anhand eines eigenen Grundproblems zu bestimmen.

Gottlob Nathanael Fischer, der die Kontroverse 1794 eröffnet, beschreibt dieses Grundproblem, indem er von den beiden Bestandteilen ausgeht, die in Ausdrücken wie „historischer Roman“ oder „Geschichtsdrama“ verklammert sind. Diesen Bestandteilen entsprächen auch „zweyerlei Rücksichten“, unter denen das Genre zu betrachten sei,

einmal als *Gedicht* nach ästhetischen Regeln, und dann als *pragmatische Darstellung erwiesener oder wahrscheinlicher Thatsachen*, nach den Regeln der Logik und der Psychologie.¹⁰

Zum einen also bezeichnet der neue Begriff der historischen Dichtung eine ästhetische Hervorbringung. Als Drama oder Roman folgt sie „ästhetischen Regeln“, wählt sie das Dargestellte nach ästhetischen Relevanzkriterien aus, ist sie, in eine moderne Terminologie übersetzt, autoreferentiell. Versteht man Dichtung mit Jakobson als Gebilde, das in erster Linie auf die poetische Funktion der Sprache: auf die Aussage als solche eingestellt ist, dann überwölbt sie durch ihre poetische Selbstbezüglichkeit jeden direkten Bezug auf die textexterne Welt, wenn sie ihn nicht ganz außer Kraft setzt.¹¹

Zum anderen aber enthält die historische Dichtung, wie Fischer ihrem Namen entnimmt, eine „Darstellung erwiesener oder wahrscheinlicher That-

9 Den Verlauf der Kontroverse und die wichtigsten Beiträge referiert Michael Meyer: *Die Entstehung des historischen Romans in Deutschland und seine Stellung zwischen Geschichtsschreibung und Dichtung 1780–1800. Die Polemik um eine ‚Zwittergattung‘*. Diss. München 1973.

10 Gottlob August Fischer: Ueber den historischen Roman. Ein Brief an Herrn D. Feßler zu Karolath. In: *Deutsche Monatsschrift* (1794) Bd. 1, S. 66–87, hier: S. 69.

11 Roman Jakobson: Linguistik und Poetik. In: *Strukturalismus in der Literaturwissenschaft*. Hrsg. v. Heinz Blumensath (= Neue wissenschaftliche Bibliothek. 43). Köln 1972, S. 118–147.

sachen“.¹² Ausdrücklich bezieht sie sich auf die Welt des tatsächlich Geschehenen, stellt sie, modern gesprochen, die Referenz auf eine bestimmte außertextliche Wirklichkeit her, auf Geschichte. Nun ist, so kann man Fischer ergänzen, diese Wirklichkeit aber vergangen, der Zugang zu ihr nur indirekt möglich. Deshalb muß historische Dichtung sich stets auf das Wissen von der Vergangenheit beziehen, unter Umständen auch auf seine Quellen und auf die Wissenschaft, die es verwaltet. Die jedoch sind unabhängig von ihr da, größer und mächtiger als sie. Jedes historische Datum, jeder Eigenname, den die historische Dichtung gebraucht, mobilisieren das Vorwissen der Leser oder reizen zum Nachschlagen bei den Historikern. Historische Dichtung bezieht sich auf Gegenstände, für die viele Kompetenz beanspruchen.

Auf den ersten Blick scheint hier ihr Grundproblem zu liegen. Entweder, so könnte man aus den Bestandteilen ihres Begriffs folgern, ein Werk ist Dichtung, dann darf es keine Referenz auf Geschichte erheben, oder es erhebt eine Referenz auf Geschichte, dann gelangt es aus den Wassern der reinen Erfindung nicht auf den festen Boden der Tatsachen, sondern in einen Sumpf, in dem der Anspruch auf geschichtliche Treue und die hemmungslos behauptete dichterische Freiheit trübe durcheinandergehen. Genau diese Anklage erheben in den 1790er Jahren die Gegner des historischen Romans. Das Genre vermische Tatsachen mit Erfindungen und betrüge über die Unterschiede zwischen beiden. Aus der widernatürlichen Vereinigung von Geschichtsschreibung und Roman hervorgegangen, bilde es eine obskure „Zwittergattung“, einen „Bastard“, eine „wirkliche Misgeburt des menschlichen Geistes“.¹³

Daß dieses Urteil auf falschen Voraussetzungen beruht, bemerkt bereits 1795 der anonyme Verfasser des Briefs *Für den sogenannten historischen Roman*.¹⁴ Dichtung sei keineswegs auf den Bereich des Fiktiven zu beschrän-

- 12 Interessanterweise unterwirft Fischer die Darstellung dieser Tatsachen nicht der Geschichtsforschung, sondern „der Logik und der Psychologie“: Die Hilfswissenschaften der pragmatischen Historie vereinnahmen diese geradezu – offenbar ist die Historie für Fischer Teil einer allgemeinen pragmatischen Anthropologie. Nicht jedoch die Ästhetik: Sie wird von Fischer dieser Anthropologie entgegenstellt, ist von Logik und Psychologie offenbar klar zu unterscheiden.
- 13 Den Begriff der Zwittergattung gebraucht schon Fischer: Ueber den historischen Roman, S. 71, obwohl er den historischen Roman verteidigt. Die anderen Invektiven stammen von den anonymen Verfassern der Beiträge: Ueber den historischen Roman. In: *Annalen der Philosophie und des philosophischen Geistes von einer Gesellschaft gelehrter Männer* 1 (1795). Philosophischer Anzeiger, 21. Stück vom 13. May 1795, Sp. 161–164 und: Einige Gedanken über die historischen Romane bey Gelegenheit des Attila, König der Hunnen, von D. Fessler. In: ebd. Philosophischer Anzeiger, 45. Stück vom 28. October 1795, Sp. 353–356. Den gleichen Vorwurf erhob bereits 1698 Gotthard Heidegger gegen die „Geschichtsgedichte“ des Barock, in: *Romantheorie. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland 1620–1880*. Hrsg. v. Eberhard Lämmert u.a. (= Neue wissenschaftliche Bibliothek. 41). Köln 1971, S. 55 f.
- 14 Für und wider den sogenannten historischen Roman; in 2 Briefen. Erster Brief: Für. In:

ken, im Roman zum Beispiel griffen „Dichtung und Wahrheit, die ideale und die wirkliche Welt immer in einander“ (501). Auch

die gewöhnlichen Romane, deren Stoff, wie man zu sprechen pflegt, aus dem gemeinen Leben, aus der wirklichen Welt genommen ist, sind keine *reine* Dichtungen; ihr *poetischer* Inhalt schließt sich in tausend Berührungspunkten an den Zustand und die Begebenheiten in der wirklichen Welt an [...]. (500)

Das Gleiche gelte für „die epischen und dramatischen Dichter [...] in alten und neuen Zeiten“, entsprechend sei die „Mischung von Fiktion und Thatsachen“ (496) im historischen Roman weder ungewöhnlich noch neu.

Das Argument enthüllt die Unzulänglichkeit der gegen den historischen Roman aufgebotenen Poetik. Um der Dichtung einen eigenen Gegenstandsbereich zuweisen zu können, beschränkt sie ihre Gegenstände auf die *res fictae* im Gegensatz zu den *res factae*, auf das Erfundene im Gegensatz zum Wirklichen: Dichter lügen oder reden nicht von dieser Welt. Ganz verabschiedet selbst der zitierte Briefschreiber diese poetologische Tradition nicht: Auch er spricht von „*reine[n]* Dichtungen“ und gebraucht den „Begriff des eigentlichen oder ganz fingierten Romans“ (496). Aber er stellt fest, daß dieser Dichtungsbegriff den historischen Roman sowenig begreift wie die vornehmsten anderen Dichtarten.

Das Problem läßt sich präziser fassen, wenn man den Begriff des Fiktiven durch den der Fiktionalität ersetzt. Statt auf den Gegenstandsbereich der Dichtung zielt dieser Ausdruck auf ihre kommunikative Eigenart. Für den Gegenstandsbereich gilt, daß jedes literarische Werk sich, um verständlich zu sein, auf Wirkliches bezieht. Auch der fiktionale Text erfüllt neben der poetischen stets die referentielle Sprechfunktion mit. Da sein Material der Wirklichkeit entstammt, ist Fiktionalität nicht auf den Bereich des Fiktiven zu reduzieren, in der Regel schließt sie wahre Aussagen über Wirklichkeit ein. Allerdings – und darin liegt die kommunikative Besonderheit fiktionaler Texte – bringt die autoreferentielle Einstellung auf die Mitteilung als solche alle Einzelaussagen in einen Zusammenhang, in dem es auf ihre Funktion für das Textganze ankommt und nicht darauf, ob jede Einzelaussage aus diesem Ganzen sich auf die Wirklichkeit beziehen läßt.

Poetische Autoreferenz schließt die Referenz auf Geschichte also keineswegs aus. Sie überlagert sie nur, dominiert, verwandelt sie – darauf kommt es an. Sie wirkt wie der Rahmen um ein Gemälde: als Scheidelinie zwischen zwei verschiedenen Wirklichkeitsarten, als Ausgrenzung der Alltagswelt, als Signal, daß innerhalb dieses Bereichs andere Regeln gelten als außerhalb. Was das im einzelnen bedeutet, wird zu klären sein; hier kommt es zunächst

Kritische Bibliothek der schönen Wissenschaften [Köthen] Siebentes Heft. Julius 1795 [= Erstes Heft von Jg. 2], S. 491 [= 1]–20. Die folgenden Zitate im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

auf die Feststellung an, daß die Referenz auf Geschichte noch kein besonderes literaturtheoretisches Problem aufwirft. Folglich begründet sie allein auch noch kein besonderes Genre. Daß manche Dichtwerke sich auf Geschichte beziehen, unterscheidet sie nicht prinzipiell von anderen, die auf ihre Gegenwart Bezug nehmen, auf ferne Länder oder gedachte Welten, zumal dann nicht, wenn ihre poetische Autoreferenz deutlich wird. Ein besonderes Problem und (vielleicht) ein eigenes Genre entsteht vielmehr erst dann, wenn dem Dichtwerk geschichtliche Treue zur Pflicht gemacht wird. Dann nämlich unterliegt die dichterische Darstellung nicht mehr in erster Linie autoreferentiellen Kriterien, vielmehr gewinnt ein außerpoetisches Prinzip Einfluß auf die dichterische Gestaltung.

Gerade die Vorkämpfer des Geschichtsromans in der Diskussion der 1790er Jahre sehen die Aufgabe des Genres darin, kühner als die strenge Historie mögliche und wahrscheinliche Aussagen über die geschichtliche Wirklichkeit zu machen. Im Augenblick seiner Bestimmung handeln sie dem „historischen Roman“ einen doppelten Strukturkonflikt ein: Während in seinem Innern Geschichtstreue und poetische Autoreferenz miteinander streiten, gerät er nach außen in Konkurrenz mit anderen (wissenschaftlichen und politischen) Sachwaltern historischer Vorstellungen. Er wird zum poetologischen Grenzfall, der nicht umsonst immer wieder als Nagelprobe von Literaturtheorien fungiert.¹⁵

Wie dieser doppelte Strukturkonflikt gelöst wird, hängt entscheidend davon ab, in welcher Weise Geschichtstreue und poetische Autoreferenz aufeinander bezogen sind. Wendet man sich mit dieser Schlüsselfrage des neuen Genres noch einmal zu Wieland zurück, so lassen sich auch im *Agathon* beide Komponenten entdecken und zwar bereits in dem doppelsinnig gebrauchten Titel *Geschichte*: Als *historia* bezieht sie sich auf eine, am Wissensstand der Zeit gemessen, sorgfältig und genau geschilderte Bildungsepoche des menschlichen Geistes, als *fabula* webt sie „das Historisch-wahre in die Erdichtung“ ein (573). Doch geht aus dieser Formulierung auch hervor, warum die Spannung von Geschichtstreue und poetischer Autoreferenz Wieland gerade nicht in einen Strukturkonflikt führt: weil er, statt beide Komponenten gleichzuordnen, dem Selbstbezug den Vorrang einräumt. Die *Geschichte des Agathon* ist, stellt Wieland klar, zunächst und vor allem Dichtung und dann erst Dichtung auch über Historisches. Von derselben Rangfolge geht Lessing für das Drama aus:

der dramatische Dichter ist kein Geschichtschreiber: er erzählt nicht, was man ehemals geglaubt, daß es geschehen, sondern er läßt es vor unsern Augen nochmals geschehen; und läßt es nochmals geschehen, nicht der bloßen historischen Wahrheit wegen, son-

15 Beispielsweise in der Kontroverse zwischen Roman Ingarden: *Das literarische Kunstwerk*. Tübingen ³1965 und Käte Hamburger: *Logik der Dichtung*.

dem in einer ganz andern und höhern Absicht; die historische Wahrheit ist nicht sein Zweck, sondern nur das Mittel zu seinem Zwecke; er will uns täuschen, und durch die Täuschung rühren.¹⁶

Der literarischen „Täuschung“ dient das historisch Bekannte, indem es sie glaubwürdig macht; dabei bleibt es ihr untergeordnet. Welche Folgen diese Unterordnung hat, zeigen die Freiheiten, die Lessing dem tragischen Dichter gegenüber der historischen Wahrheit einräumt: Er brauche sich um sie nur insofern zu kümmern, „als sie einer wohleingerichteten Fabel ähnlich ist, mit der er seine Absichten verbinden kann“ (317); wo sie das nicht ist, gehe die Eigengesetzlichkeit der Fabel vor, dürfe der Dichter „die Facta nach seinem Gutdünken verändern“ (384). Ebenso brauchten ihn bei der Wahl von historischen Charakteren nur die bekannten Hauptzüge ihrer Persönlichkeit zu interessieren; ihre Ausgestaltung unterliege der Eigengesetzlichkeit des Psychologischen, für die der Dichter das tatsächlich Geschehene zugunsten des Erfundenen verlassen dürfe (653).

Was Lessing hier theoretisch ausführt, Wieland hat es praktiziert. In seiner Vorrede *Über das Historische im Agathon* weist er nach, wo er in Handlung und Charakteren von den verbürgten Tatsachen abweicht und welche dichterischen Absichten ihn dazu veranlassen. Daß Wieland eine neue Art von Roman schreibt, Lessing aber vom Drama handelt, macht keinen Unterschied zwischen beiden; in ihren, aus Aristoteles gewonnenen Ansichten über das Verhältnis der Dichtung zur geschichtlichen Wahrheit stimmen sie überein.¹⁷ Beide stellen die Eigengesetzlichkeit der Dichtung heraus (ihr Autoreferenz-Prinzip), beide weisen auf die besondere Art von Wahrheit hin, die daraus erwächst (die der Fiktionalität). Beide verfolgen das gleiche Ziel, beiden geht es um die Begründung literarischer Autonomie. Fiktionalität und Autonomie fallen für Lessing und Wieland zusammen, in ihren Poetiken ist beides konstitutiv aufeinander bezogen: Die Eigengesetzlichkeit des Dichtwerks grenzt eine Folge von Sätzen aus der Alltagswelt aus, sie erzeugt einen eigenen, abgegrenzten Bereich, sie entbindet den Sprechenden von den Verpflichtungen der Alltagskommunikation. Nichts anderes meint literarische

16 *Hamburgische Dramaturgie*, 11. Stück, a.a.O., S. 281 f. Vgl. mit dem 19., 22., 24., 34. und 91. Stück und s. dazu Wilhelm Wetz: *Über das Verhältnis der Dichtung zur Wirklichkeit und Geschichte*. In: *Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte* N.F. 9 (1896), S. 145–184.

17 Vgl. Wielands Nachtrag zur Geschichte der schönen Rosemunde (1778). In: Christoph Martin Wieland: *Sämtliche Werke*, 39 Bde. Leipzig 1794–1811. Reprographischer Nachdruck Hamburg 1984, Bd. 26, S. 343–354: „Denn was gehen den Dichter die historischen Umstände einer Begebenheit an? Bey ihm ist die Frage nie, wie eine Sache sich wirklich zugetragen, sondern, wie sie sich hätte zugetragen müssen, um so angenehm, unterhaltend oder rührend zu seyn als es sein und des Lesers Interesse ist, sie zu machen.“ (354).

Autonomie. Und diese Autonomie erstreckt sich für Lessing und Wieland gerade auch auf das Historische. In Dichtung aufgehoben ist es für sie keine feste Größe mehr, kein objektiv Gegebenes, keine verbürgte Tatsache, die die Erfindung nur umrankt. Vielmehr sehen sie die historischen Begebenheiten und Charaktere im Kontext der Dichtung einen anderen Status annehmen, als die Geschichtsforschung ihm verleiht. In markanten Sätzen hat Lessing diesen Unterschied formuliert:

So wie der Aristophanische Sokrates nicht den einzeln Mann dieses Namens vorstellte, noch vorstellen sollte; so wie dieses personifizierte Ideal einer eiteln und gefährlichen Schulweisheit nur darum den Namen Sokrates bekam, weil Sokrates als ein solcher Täuscher und Verführer zum Teil bekannt war, zum Teil noch bekannter werden sollte; so wie bloß der Begriff von Stand und Charakter, den man mit dem Namen Sokrates verband und noch näher verbinden sollte, den Dichter in der Wahl des Namens bestimmte: so ist auch bloß der Begriff des Charakters, den wir mit den Namen Regulus, Cato, Brutus zu verbinden gewohnt sind, die Ursache, warum der tragische Dichter seinen Personen diesen Namen erteilet. Er führet einen Regulus, einen Brutus auf, nicht um uns mit den wirklichen Begegnissen dieser Männer bekannt zu machen, nicht um das Gedächtnis derselben zu erneuern: sondern um uns mit solchen Begegnissen zu unterhalten, die Männern von ihrem Charakter überhaupt begegnen können und müssen. Nun ist zwar wahr, daß wir diesen ihren Charakter aus ihren wirklichen Begegnissen abstrahieret haben: es folgt aber doch daraus nicht, daß uns auch ihr Charakter wieder auf ihre Begegnisse zurückführen müsse; er kann uns nicht selten weit kürzer, weit natürlicher auf ganz andere bringen [...] In diesem Falle wird der Poet jene erfundenen den wirklichen vorziehen, aber den Personen noch immer die wahren Namen lassen. Und zwar aus einer doppelten Ursache: einmal, weil wir schon gewohnt sind, bei diesen Namen einen Charakter zu denken, wie er ihn in seiner Allgemeinheit zeigt; zweitens, weil wirklichen Namen auch wirkliche Begebenheiten anzuhängen scheinen, und alles, was einmal geschehen, glaubwürdiger ist, als was nicht geschehen. (652 f.)

In der Dichtung interessiert nach Lessing das Historische weniger, weil es wirklich geschehen ist (dies dient nur der bequemen Anbindung des Erdichteten) als für ein Allgemeines: für überzeitliche Charaktere, die sich aus bekannten historischen Personen herauschälen lassen, für menschliche Grundkonflikte, die der Dramatiker im Schauspiel der Geschichte entdeckt. Diese allgemeine Hinsicht aber verwandelt die Referenz auf Historisches in Schein. Nicht mehr der wirkliche Sokrates ist in der Dichtung gemeint, sondern ein Charakter, wie man ihn Sokrates zuschrieb, nicht mehr der wirkliche Agathon, sondern was der Romanautor vom Wissen über ihn für seine eigenen Zwecke gebrauchen kann.¹⁸

18 Den gleichen Funktionswandel von historisch verbürgten Eigennamen, aber auch von bekannten Daten, Lokalitäten und Requisiten beschreibt in einer modernen Terminologie Dolores Palomo: Towards a Poetics of the Historical Novel. In: *Cahiers Roumaines d'Etudes Littéraires* (1981) H. 3, S. 71–80. Vgl. Genette: *Fiktion und Diktion*, S. 37: „Der Fiktionstext führt zu keiner außertextuellen Realität, denn alle seine (ständig) bei der Realität gemachten Anleihen [...] verwandeln sich in Elemente der Fiktion [...]“

Hier liegt die Pointe von Wielands und Lessings Dichtungstheorie: Zugespitzt formuliert gibt es für sie Geschichtstreue in der Dichtung nicht. Zugespitzt formuliert ist für sie auch die Referenz auf Historisches keine Wirklichkeitsaussage mehr, sondern Teil des literarischen Kalküls. Darauf beruht ja die Freiheit, die sie dem Dichter gegenüber der historischen Richtigkeit einräumen: daß er nicht Wirklichkeitsaussagen verfälscht, sondern sie auf eine Art in den Dienst nimmt, durch die sie aufhören, als Wirklichkeitsaussagen zu gelten. So kehrt Wielands Ironie auf jeder Seite des *Agathon* die Scheinhaftigkeit der vermeintlich historiographischen Aussagen hervor.

Um es in der oben gebrauchten, modernen Terminologie zu sagen: Die poetische Autoreferenz entbindet referentielle Aussagen davon, sich unmittelbar an der Wirklichkeit messen lassen zu müssen. Der Dichter ist autonom, er ist „Herr über die Geschichte“.¹⁹ Seine (vermeintlichen) Wirklichkeitsaussagen können faktisch wahr sein oder nicht, entscheidend ist ihr autoreferentieller Zusammenhang, ihr Bezug auf das konzeptuelle und formale Moment eines fiktionalen Texts. Nur dieses muß sich als Wahrheit der Dichtung vor der Erfahrung rechtfertigen. Wer dagegen von den Einzelaussagen Geschichtstreue verlangt, verkennt ihren fiktionalen Charakter; er verfehlt, mit Lessing zu sprechen, den Zweck der Dichtung.

Damit wird deutlich, wie fern Wieland und Lessing der Idee einer historischen (im Sinne von: geschichtstreuen) Dichtung stehen. Wie für jeden Autonomie-Ästhetiker stellte diese Idee für sie einen Widerspruch in sich dar. Entweder ein literarisches Werk zielt auf Geschichtstreue, dann kann es nicht autonom, kann es nicht durchgängig fiktional sein; oder es ist Dichtung, dann ist die Referenz auf Historisches darin Schein, ein rhetorisches Mittel, ein Spiel, das sich bei genauem Hinsehen auch als solches zu erkennen gibt. Und bestätigt nicht auch der Sprachgebrauch diese Diagnose? Man versuche nur die Rede vom „historischen Roman“ wörtlich zu nehmen: das Attribut, wie die Grammatik verlangt, als Erläuterung des Hauptworts zu verstehen. Sofort zeigt sich, daß die Zusammenfügung keinen Sinn ergibt. Eigentlich soll das Attribut ja auch nicht den Roman erläutern, es meint das Thema dieses Romans. Diese sprachliche Unsauberkeit bringt eine logische an den Tag. Sie macht deutlich, daß hier auf ein ungenanntes Drittes zurückgegriffen, daß die angebliche Gattung nicht poetologisch bestimmt ist, sondern thematisch. Als Thema aber ist die Geschichte von anderen Romanthemen: der Familie, der Gesellschaft, der Bildung, nicht prinzipiell unterschieden – Themen mögen unterschiedliche Ausprägungen von Romanen hervorbringen, literarische Gattungen konstituieren sie nicht.

Auch eine solch radikale Negation aber trägt zur Bestimmung des Geschichtsromans bei. Wieland und Lessing legen eine Meßlatte: Sie bezeich-

¹⁹ Lessing: Briefe, die neueste Literatur betreffend 1759–1765. 63. Brief. In ders.: *Werke*, Bd. 5, S. 207.

nen die Kriterien, die ein Roman über historische Stoffe erfüllen muß, um als autonom gelten zu können. Sie stellen klar, daß ein Roman das Historische im Poetischen aufheben, daß er den Bezug auf die geschichtliche Wirklichkeit brechen muß, daß er kein geschichtstreuer Roman bleiben darf, wenn er ein ästhetisches Ganzes werden soll. Wieland und Lessing denken sich solche ästhetischen Gebilde stets als Kunstwerke; den Roman zur Dichtkunst zu erheben, bildete Wielands ausgesprochenes Ziel. Damit bahnen sie den Weg auf den schmalen Höhenkamm des Geschichtsromans, auf das also, was die Forschung den „anderen historischen Roman“ genannt hat;²⁰ die *Geschichte des Agathon* gibt ein erstes Beispiel dafür. Über die Vorgebirge und Niederungen, die weiten Ebenen des gewöhnlichen Geschichtsromans sagen sie nichts.

Um das Relief dieser ganzen Landschaft zu verstehen, reicht die Höhenmessung nicht aus. Ja, sie verleitet zu Fehleinschätzungen, wenn sie allein am Maßstab der literarischen Autonomie erfolgt. Denn was dieser Maßstab anzeigt, ist zunächst bloß, ob ein Text fiktional ist: ob seine Eigengesetzlichkeit ihn von den pragmatischen Kommunikationspflichten entbindet oder nicht. Ob er zugleich ein Kunstwerk darstellt, kann nur eine weitere Messung entscheiden; bei ihr spielen offenbar – die Diskussion um den Unterhaltungsroman wird das zeigen – andere Kriterien eine Rolle als das der Fiktionalität. Und so wenig diese hinreicht, um literarische Kunstwerke zu bestimmen, so unhandlich erweist sie sich, wenn Erzähltexte sie – zumindest vorgeblich – gar nicht anstreben. Spricht nicht, wie eingangs gezeigt, aus Schillers Erzähleinleitungen ein ganz anderes Programm? Statt die Erzählprosa zu fiktionaler Kunst veredeln zu wollen, interessiert Schiller gerade ihre Lebensnähe, statt das Historische in der dichterischen Fiktion aufzuheben, unterstellt er sie diesem; letztlich läuft sein Programm auf ein Erzählen geschichtlicher Begebenheiten zu pragmatischem Gebrauche hinaus. Wenn Schillers Erzählungen dennoch als fiktionale Literatur (und darüber hinaus als Kunstwerke) gelesen werden können, dann nur, weil er sich in seiner Erzählpraxis davor hütet, das Historische gegen die Erfindung auszuspielen. Es soll dem Erzählten zugrundeliegen, bleibt darin aber unsichtbar. Der Konflikt zwischen der Referenz auf Geschichte und der poetischen Autoreferenz ist damit vermieden.

Wie dieser Konflikt anders aufzulösen ist als durch den bloß beteuerten, in Wirklichkeit aber unsichtbaren Geschichtsbezug in Schillers Erzählungen oder durch den allgegenwärtigen, aber ständig gebrochenen in Wielands *Agathon*, darüber sind die Verteidiger des historischen Romans in den neunziger Jahren verschiedener Meinung. Wieland und Lessing am nächsten steht der bereits zitierte Gottlob Nathanael Fischer, betont er doch, daß im Begriff des

20 Hans Vilmar Geppert: *Der ‚andere‘ historische Roman. Theorie und Strukturen einer diskontinuierlichen Gattung* (= Studien zur deutschen Literatur. 42). Tübingen 1976.

historischen Romans bereits eine Rangfolge getroffen sei: das qualifizierende Beiwort besitze keineswegs das Gewicht des Hauptworts, entsprechend sei der historische Roman in erster Linie ein „poetisches Ganze[s]“:

Es ist *nicht Historie*, sondern historischer *Roman*; es ist nicht trocknes Resultat der Geschichtsforschung, sondern philosophisch richtiges Resultat der Menschenforschung; nicht geistlose Angabe der nackten Thatsachen, es ist belehrende und ergötzende Anzeige der Ursachen und Wirkungen moralischer Phänomene. In der Form ist also die ästhetische die Hauptrücksicht, in der Materie die psychologische. (a.a.O., S. 69)

Damit scheint der Vorrang der Fiktion im Sinne Wielands und Lessings entschieden. Ausdrücklich räumt Fischer dem Romancier die gleiche Freiheit gegenüber der historischen Wahrheit ein, die Lessing dem Dramatiker zugesteht. Wenn Fischer im Weitergehen jedoch Ignaz Aurel Feßlers Romane lobt, weil in ihnen die historische Wahrheit „mit der ästhetischen so schön verschmolzen“ sei (74), dann wird deutlich, daß er trotz der Berufung auf Lessing die Referenz auf Geschichte nicht aufheben will. Vielmehr stellt er sich offenbar eine Selbstbeschränkung des Romanciers vor: Indem dieser freiwillig auf die dichterische Freiheit verzichtet, soll er die ästhetische Brechung des Geschichtsbezugs vermeiden können. Daß diese Auflösung von Wieland und Lessing als notwendig angesehen wird, weil ihrer Meinung nach kein Dichtwerk eine historische Aussage machen soll, sieht Fischer nicht. Er versteht den historischen Romancier als Wegbereiter der geschichtlichen Wahrheit: Im Modus des Möglichen (der Fiktionalität) decke er Zusammenhänge auf, die dem Historiker wegen seiner Fesselung an die Tatsachen verborgen bleiben müßten.

Noch einen Schritt weiter geht der anonyme Verfasser des Briefs *Für den sogenannten historischen Roman*. Auch er beruft sich auf Lessing, auch er erwähnt, daß dieser dem Dichter gestattet, die historischen Tatsachen zu verändern. Wenn der Verteidiger der historischen Dichtung dann aber ausmalt, wie die dichterische Freiheit im „wahren historischen Roman, der dieses Namens werth ist“, seiner Meinung nach gehandhabt wird, denkt er bloß an eine Auswahl unter den historischen Tatsachen, ans Weglassen aller „Kleinigkeiten, Nebensachen, Anekdoten“, an die „Ausfüllung des Zusammenhangs“ mit Hilfe von Erfindungen (a.a.O., S. 493 f., 495, 498). Wie Fischer schränkt er die dichterische Freiheit ein, um die Referenz auf Geschichte zu ermöglichen. Daraus ergibt sich, daß die Grenze zwischen historischem Roman und Geschichtsschreibung verschwimmt.

Der Dichter, der uns einen h.R. geben will, thut zwar in Ansehung der *materia historica* mehr, als der gute Geschichtschreiber, der pragmatische Historiograph, aber er thut im Grunde nur *dasselbe*. (497)

[...] er geht nur etwas weiter; er detaillirt die Motive noch genauer; er erfindet, zur Ausfüllung des Zusammenhangs und zur Aufklärung der Hauptbegebenheiten, noch mehr Umstände; er fügt zu den Datis, die ihm die Geschichte liefert, aus dem Vorrath

eigner Menschenkenntnis, noch mehr charakteristische Züge hinzu, um die Charaktere seiner Helden noch vollständiger zu entwickeln, und die Handlungen derselben noch stärker zu motivieren. (498)

Im Vergleich mit Lessing kehrt sich der Zweck der Dichtung hier geradezu um. Das Historische ist nicht mehr Mittel, vielmehr wird der Roman zur „Aufklärung der [geschichtlichen] Hauptbegebenheiten“ verpflichtet. Von der Historie soll ihn danach nur noch „ein Mehr oder Minder“ unterscheiden (498).

Am weitesten auf diesem Weg geht Ignaz Aurel Feßler, an dessen Romanen die Kontroverse sich entzündet. Er möchte sie nicht einmal als Romane bezeichnen, lieber spricht er von „historischen Gemälden“.²¹ Bewußt zählt er sie damit den historiographischen Schriften zu, unterteilt er diese doch in bloße Chroniken einerseits und historische Gemälde andererseits. Dem erkenntnis- und gattungstheoretischen Dualismus der Aufklärungshistoriker folgend, denkt er bei Chroniken an die „trockene Aufzählung merkwürdiger Namen und Thatsachen“, an den antiquarisch-faktographischen Zweig der Aufklärungshistorie also. Historische Gemälden aber sind für ihn

nach allgemeinen psychologischen, anthropognostischen und ästhetischen Gesetzen, durch den Erzähler und Darsteller verbundene Begebenheiten, in denen die früheren zu den nachfolgenden in dem Verhältnisse der Ursachen und Folgen, und die Thatsachen selbst als die Prämissen oder Beispiele zu einem allgemeinen Satze aufgeführt werden. (a.a.O. S. 256)

Geschwollen umschreibt Feßler hier, was die Aufklärer pragmatische Historie nennen und bei den „wirklichen Geschichtschreiber[n] aller Zeiten und Völker“ vorzufinden glauben (257). Dieser pragmatischen Historie nähern schon Fischer und der zitierte Briefschreiber den historischen Roman an; Feßler setzt seine Romane damit unmittelbar gleich. Das Programm des historischen Romans fällt bei ihm mit dem der pragmatischen Historie zusammen, seine romanhaften Erzeugnisse präsentiert er als die konsequentere, die gelungenere Umsetzung dieses Programms, zumindest dem Anspruch nach werden Historie und Roman bei ihm eins.

Gegen den Vorwurf, Tatsachen und Erfindungen zu vermischen, rechtfertigt er sich geschichtstheoretisch, nicht poetologisch. All die alten pyrrhonistischen Argumente bietet er auf, um zu zeigen, daß es reine Historie nur in den Chroniken gebe, daß nur dort von historischer Wahrheit gesprochen werden könne, während das Prinzip der pragmatischen Historie die Wahrschein-

21 Ignaz Aurel Feßler: An die ästhetischen Kunstrichter der Deutschen. In: *Berlinisches Archiv der Zeit und ihres Geschmacks*, März (1796), S. 242–269, hier: S. 248, vgl. ders.: Einige Gedanken über H. K-e's Einwendungen gegen den historischen Roman bey Gelegenheit des Attila K.d.H. von D. Feßler. In: *Annalen der Philosophie und des philosophischen Geistes von einer Gesellschaft gelehrter Männer* 1 (1795). Darin: *Philosophischer Anzeiger* 52. Stück vom 16. December 1795, Sp. 409–416, besonders Sp. 413.

lichkeit sei (257), daß alle Geschichtsschreiber, die über die nackten Tatsachen hinausgingen, subjektiv würden und „mehr oder weniger ästhetische Kunstwerke“ schufen (259) – wie er selbst in seinen Romanen. Zugleich beharrt er darauf, daß nur die pragmatische Historie den „Hauptzweck“ erfülle, „warum man Geschichte lesen will“. Nur sie zeige die „psychologische Entwicklung der Menschen, die einst wirklich da gewesen“, nur sie leiste die „Darstellung der menschlichen Natur in ihrer fortschreitenden Kraft und Würde in Einsichten, Urtheilen, Gefühlen, Gesinnungen und Thaten“ (262). „Müller, Herder, Schiller, Woltmann [...] sie alle haben *historische Gemälde*, nicht *reine Geschichte* geschrieben“ (267), sie alle hätten zaghafter das Gleiche getan wie er, sie alle unterständen dem gleichen Urteil wie er.

Feßlers Rechtfertigung beruht auf einer folgenschweren Umkehrung. Weil seine Romane keine Romane sein dürfen, weil sie als Texte gelten sollen, die gegenüber der historischen Wahrheit nicht mehr dichterische Eigenständigkeit besitzen als die pragmatische Geschichtsschreibung, erklärt Feßler umgekehrt diese für genauso romanhaft wie seine eigenen Hervorbringungen. Den Vorwurf, den man gegen ihn erhebt, gibt er an die pragmatische Historie weiter, ihr schreibt er die dichterischen Züge zu, die er bei sich verleugnet. Dabei spekuliert er auf das hohe Ansehen, das die von allen Seiten geforderte pragmatische Historie genießt, ebenso wie auf die Kluft, die sich zwischen ihrem Anspruch und der Wirklichkeit einer in Deutschland leider „noch im Argen liegenden Geschichte“ (264) aufgetan hat. Diese Kluft behauptet Feßler in seinen Romanen zu überbrücken: Sie sollen das Programm der pragmatischen Historie besser erfüllen als alles, was die deutsche Geschichtsschreibung hervorgebracht hat.²² Die Misere der deutschen Aufklärungshistorie erscheint hier als Rechtfertigung, wenn nicht als Auslöser für die Entstehung des historischen Romans. Die Dichtung scheint einspringen zu können, wo die zur Wissenschaft gewordene Geschichte dem allgemeinen Bedürfnis nicht genügt. Damit wird sie zur gefährlichen Rivalin. Rückt Schiller die historische Erzählung zumindest programmatisch in direkte Konkurrenz zur Geschichtsschreibung, so rüttelt Feßler darüber hinaus am spezifischen Wahrheitsanspruch der Historie. Je mehr die Dichtung sich der Geschichtsschreibung nähert, desto stärker fordert sie sie heraus.

22 Die gleiche Funktionsübernahme beobachtet Erwin Wolff am historischen Roman Walter Scotts, s. Erwin Wolff: Zwei Versionen des historischen Romans. Sotts ‚Waverley‘ und Thackerays ‚Henry Esmond‘. In: *Lebende Antike. Symposium für Rudolf Sühnel*. Hrsg. v. Horst Meller und Hans Joachim Zimmermann. Berlin 1967, S. 348–369. Feßler ist ein Beispiel dafür, daß diese Entwicklung schon fünfundzwanzig Jahre vor Scott einsetzt und daß sie, übrigens auch bei Scott noch, auf die Aporien der Aufklärungshistorie reagiert, nicht, wie Wolff irrtümlich schreibt, auf die Geschichtsschreibung des entstehenden Historismus.

Zwischen Feßlers vereinnahmender Angleichung an die Historie und Wielands kunstsinniger Romanpoetik liegen Welten – beide aber reagieren auf dasselbe Problem. Sie markieren Extreme, zwischen denen sich, wie gezeigt, ein ganzes Spektrum von Möglichkeiten erstreckt, den Geschichtsbezug zu gestalten. Ja, dieses Spektrum ist noch breiter, als die poetologische Diskussion vermuten läßt. Einige Antworten auf den Strukturkonflikt der Geschichtsdichtung (vor allem die inoffiziellen, unterhaltenden) haben keine literaturtheoretischen Fürsprecher gefunden, erst in der Darstellungspraxis geben sie sich zu erkennen. Was im Deutschland des späten 18. Jahrhunderts historischer Roman genannt wird, erweist sich als buntes, in mannigfaltigen Spielarten ausgeprägtes Phänomen.

Diese Spielarten in ihrer Eigenart zu verstehen, ist eine Aufgabe, der die Literaturhistoriker bisher nicht gerecht geworden sind. Aus ihren gattungstheoretischen Vorannahmen wie aus ihrer gattungsgeschichtlichen Chronologie fielen die Geschichtsromane des 18. Jahrhunderts bis vor kurzem völlig heraus. Unter dem Einfluß von Hegel suchte die ältere Forschung, allen voran Louis Maigrón und Georg Lukács, den historischen Roman als Gattung und diese Gattung als Artikulation des zu sich selbst kommenden Geistes zu verstehen, bzw., marxistisch gewendet, als Artikulation der gesellschaftlichen Entwicklung.²³ Plausibel gemacht werden kann diese Deutung jedoch nur für einen einzigen Moment in der Geschichte des Genres: für den Siegeszug des historischen Romans durch alle europäischen Literaturen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Deshalb beginnt seine Existenz für die ältere Forschung mit Walter Scott, deshalb gelten die *Waverley*-Novels als das klassische Modell dieser Textsorte. Soweit überhaupt eine Definition versucht wird, heißt es in den Handbüchern, der historische Roman ziele auf „die sinnliche Vergegenwärtigung vergangener Personen und Geschehnisse“.²⁴ „Das Historische liegt also einerseits im Stoff, andererseits im Ziel der künstlerischen Darstellung.“²⁵

23 Louis Maigrón: *Le Roman historique à l'époque romantique. Essai sur l'influence de Walter Scott*. Paris 1898. Georg Lukács: *Der historische Roman* (1936/37). Auf Deutsch erschienen Berlin 1955. Trotz wichtiger Unterschiede (Maigrón ist weder Marxist noch Feind der Romantik) teilen beide die in Hegels Gattungsbegriff vorausgesetzte teleologische Geschichtsphilosophie und die Stilisierung der Gattung auf den Geschichtsmoment ihrer größten Geltung hin.

24 Petra Gallmeister: Der historische Roman. In: *Formen der Literatur in Einzeldarstellungen*. Hrsg. v. Otto Knörrich. Stuttgart 1981, S. 160–170, hier: S. 160. Wie hartnäckig diese „Definition“ bis heute fortgeschrieben wird, zeigt die neueste Überblicksdarstellung von Hugo Aust: *Der historische Roman*. Stuttgart, Weimar 1994, S. 2 f.

25 Max Nussberger / Werner Kohlschmidt: Historischer Roman. In: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, 2. Auflage. Hrsg. v. Werner Kohlschmidt und Wolfgang Mohr, Bd. 1. Berlin 1958, Sp. 658–666, hier: Sp. 658.

Denn der „wahre“, soll heißen „realistische“ historische Roman male die Geschichte „um ihrer selbst willen“;²⁶ er sei der herausragende Ausdruck für das neue bürgerliche (Geschichts-) Bewußtsein im Zeitalter der Revolutionen.

Den Strukturkonflikt zwischen Geschichtstreue und Autopoësis soll Scott durch einen mustergültigen Kompromiß gelöst haben: durch das Modell des sogenannten Zweischichtenromans. Darin gäben die erfundenen „mittleren Helden“ und ihre Liebeshandlung im Vordergrund der Dichtung, was der Dichtung sei und leiteten zugleich zu den großen historischen Gestalten und Geschehnissen im Hintergrund hin, die, in anekdotischer und kulturhistorischer Treue dargestellt, den Fluchtpunkt des Ganzen bildeten. Auch formal gilt dieser alten Auffassung das Romanhafte (die *romance*) nur als Medium des Historischen.

Man braucht bloß an Wieland und Lessing zu erinnern, um zu sehen, wie wenig diese Bestimmung der literarischen Eigengesetzlichkeit Rechnung trägt. Wenn der historische Roman der geschichtlichen Wahrheit und damit der Autorität der Geschichtswissenschaft unterstellt wird, kann er per definitionem kein Kunstwerk sein. Er gilt als nützlicher Verbreiter historischer Kenntnis, bestenfalls noch als Sonde in die psychologischen (Un-) Tiefen historischer Charaktere – als Hilfe oder Ergänzung der Geschichtswissenschaft. Daß er ihr damit auf Gedeih und Verderb ausgeliefert wird, zeigt sich, sobald es um die Abgrenzung von der Unterhaltungsliteratur geht: Da seine Definition dafür keinen ästhetischen Anhaltspunkt bietet, muß die Historie beispringen, um seine literarische Reputation mit dem außerliterarischen Kriterium der historiographischen Ernsthaftigkeit zu retten. Gut gehen konnte das nicht. Vielmehr geriet der historische Roman dadurch als solcher in den Verdacht der Trivialität. Und bestätigte nicht auch die Gegenprobe diesen Verdacht? Die literarisch anspruchsvollsten Geschichtserzählungen in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts, Texte von Kleist, Raabe, Stifter, Keller und Fontane, konnten nach der gängigen Definition nicht als historische Romane begriffen werden.²⁷

In dieser doppelten Verlegenheit nahm die Forschung eine Reihe von Erweiterungen am Begriff des historischen Romans vor. Schon eine vertiefte Beschäftigung mit Scott ergab, daß das Bild des historischen Romans, das man von ihm abstrahiert hatte, vor allem auf den populären Mittelalter-Romanen vom Typ *Ivanhoe* beruhte; dahinter waren die literarisch anspruchsvolleren und auch in ihrer Poetik differenzierteren Schottlandromane vom Typ *Waverley* aus dem Blick geraten.²⁸ Da Scott sich dort auf die Geschichte

26 Nussberger / Kohlschmidt: Historischer Roman, Sp. 659.

27 Vgl. Geppert: *Der ‚andere‘ historische Roman*, S. 4 ff.

28 Zusammenfassend dazu Heinz-Joachim Müllenbrock: *Der historische Roman des 19. Jahrhunderts*. Heidelberg 1980, S. 15–40. Der Ausdruck Mittelalterroman umfaßt hier

des Jüngstvergangenen beschränkt, kann er in der Romanhandlung vorführen, wie das verwendete historische Wissen durch die Befragung von Augenzeugen allererst gewonnen, vom imaginationsfreudigen Helden in ein konsistentes Bild verwandelt und in die Gegenwart der Leser vermittelt wird. Der in *Waverley* geschilderte Jakobitenaufstand wird zum Mittel, um daran die Arbeit eines (Zeit-) Historikers als poetischen Akt der Erkundung und Imagination vorzuführen.²⁹ Scott erreicht hier eine Problematisierung des Geschichtsbezugs, die seinen Mittelalterromanen zumindest explizit zu fehlen scheint.

Die Theorie des historischen Romans endgültig vom Bild des Scottschen Mittelalterromans gelöst hat dann Hans Vilmar Geppert. Statt den historischen Roman auf eine Verlebendigung der Vergangenheit festzulegen und damit schon im Ansatz zu trivialisieren, entwickelt Geppert seine Poetik um den „Hiatus von Fiktion und Historie“, um das also, was oben in einer anderen Begrifflichkeit als Strukturkonflikt von Geschichtstreue und poetischer Autoreferenz bezeichnet wurde.³⁰ So verschieden dieser Konflikt gerade in den literarisch anspruchsvollsten Romanen gestaltet ist, Geppert vermochte sie alle als Antworten auf ein gemeinsames Grundproblem zu verstehen. Den Widerspruch im Begriff des historischen Romans gleichsam verdoppelnd, rechnet er ihm nun auch literarische Kunstwerke zu.

Allerdings läuft Gepperts Gattungstheorie, wie bereits der Titel seines Buchs verrät, auf einen schroffen Dualismus zwischen dem trivialen und dem künstlerischen historischen Roman hinaus. Das wiedergefundene Unterscheidungskriterium wird zum normativen Maßstab erhoben, Fiktionalität mit künstlerischen Rang gleichgesetzt. Als könnte die Aufwertung des autonomen Geschichtserzählens nur um den Preis gelingen, daß alle anderen Spielarten um so schärferer Verdammung anheim fallen. Das eigentlich schon verabschiedete normative Gattungsmodell stellt sich bei Geppert durch die Hintertür wieder ein: Als „eigentlicher“ historischer Roman gilt ihm nur, was die Referenz auf Geschichte poetisch soweit bricht, daß dadurch die Erkenntnis- und Darstellungsformen der Historie in Frage gestellt werden. Auch Geppert also entläßt den künstlerischen historischen Roman nicht aus dem Komplementär-

auch Scotts Romane über die Tudor-Zeit, wurde diese doch als Ausläufer des Mittelalters begriffen.

- 29 Vgl. Wolfgang Iser: Möglichkeiten der Illusion im historischen Roman. (Sir Walter Scotts ‚Waverley‘). In: *Nachahmung und Illusion. Kolloquium Gießen Juni 1963. Vorträge und Verhandlungen*. Hrsg. v. Hans Robert Jaß (= Poetik und Hermeneutik. 1). München 1964, S. 135–156 u. 228–236.
- 30 Vgl. Geppert: *Der ‚andere‘ historische Roman*, S. 34–43. Geppert gewinnt seine Begriffe in Anlehnung an Roman Ingarden. Mag er in einem wichtigen Punkt auch über diesen hinausgehen, die substanzialistischen Implikationen von Ingardens Schichten-theorie, den Dualismus zwischen Erfahrungstatsachen und subjektiver Deutung schleppt Geppert fort. Um diese Implikationen zu vermeiden, wird hier bewußt von Gepperts Terminologie abgewichen.

verhältnis mit der Geschichtswissenschaft. Nur bestimmt er dieses Verhältnis jetzt als Herausforderung von deren angeblich ästhetisch erschlichener Geschichtskonsistenz.³¹

Es bedurfte der Einzelforschung vor allem zum historischen Roman des 20. Jahrhunderts, um zu ermessen, wie verschieden auch anspruchsvolle Geschichtserzählungen sich auf das vorherrschende Geschichtsverständnis beziehen können.³² Und es bedurfte eines neuartigen, entontologisierten Gattungsbegriffs, um auch noch die letzten normativen Bestimmungen aus der Theorie dieses Genres zu verbannen. Erst seit literarische Gattungen nicht mehr als Naturformen verstanden werden, erst seit man sie innerhalb einer Theorie der literarischen Kommunikation als literarisch-soziale Institutionen zu verstehen versucht, tritt mit ihrer historischen Wandelbarkeit auch ihre synchrone Vielfalt in den Blick.³³ Dennoch ist die Forschung von einer materialen Geschichte des Geschichtsromans in Deutschland heute weiter entfernt denn je. Gerade die strukturfunktionalistisch Gattungsmodelle der siebziger Jahre nämlich haben sich, ihren unbestrittenen Verdiensten zum Trotz, als Hemmschuh erwiesen. Schon bei der Theoriebildung werfen sie (ihre Verfechter sind die ersten, die das einräumen) mehr Probleme auf, als sie lösen. In der literarhistorischen Praxis erweisen sie sich als unhandlich, überdies lenkt ihr funktionalistischer Ansatz den Blick beständig auf Bezüge zwischen verschiedenen literarischen und sozialen Teilsystemen, auf synchrone Bezüge also; entgegen der ursprünglichen Absicht fördert er eher eine Enthistorisierung der Gattungsforschung als die Klärung epochenübergreifender Gattungsentwicklungen.

- 31 Die gleiche Bestimmung vertritt Harro Müller: Thesen zur Geschichte des Historischen Dramas und des Historischen Romans (1773–1888). In: *Geschichtsdiskurs*, Bd. 3, S. 121–131.
- 32 Aus der umfangreichen Forschung s. z.B. Harro Müller: Schreibmöglichkeiten historischer Romane im 19. und 20. Jahrhundert. In: *The Germanic Review* 69 (1994/95), S. 14–19; Walter Hinck: *Geschichtsdichtung*. Göttingen 1995; Bettina Heyl: *Geschichtsdichten und literarische Moderne. Zum historischen Roman in der Zeit der Weimarer Republik* (= Studien zur deutschen Literatur. 133). Tübingen 1994; Ansgar Nünning: *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion*, 2 Bde. (= Literatur, Imagination, Realität. 11). Trier 1995.
- 33 Hans Robert Jauß: *Littérature médiévale et théorie des genres*. In: *Poétique* 1 (1970), S. 79–101. Deutsch in: *Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters*. Hrsg. v. Hans Robert Jauß und Erich Köhler. Heidelberg 1973; Wolfgang Iser: Die Wirklichkeit der Fiktion. Elemente eines funktionsgeschichtlichen Textmodells der Literatur. In: *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*. Hrsg. v. Rainer Warning. München 1975, S. 277–324. Wieder in ders.: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. München 1976; Wilhelm Voßkamp: Gattungen als literarisch-soziale Institutionen. (Zu Problemen sozial- und funktionsgeschichtlich orientierter Gattungstheorie und -historie). In: *Textsortenlehre – Gattungsgeschichte*. Hrsg. v. Walter Hinck. Heidelberg 1977, S. 27–42.

Will man heute noch an der Vorstellung übergreifender Gattungszusammenhänge festhalten, kommt man nicht umhin, von den allzu anspruchsvollen Theorien zurückzukehren zu bescheideneren, vorläufigen, pragmatischen Bestimmungen. Dies soll hier für den Geschichtsroman versucht werden. Dabei ist von einigen grundsätzlichen Feststellungen auszugehen, wie sie sich als Resultate aus der poetologischen Diskussion des 18. Jahrhunderts und der Forschungsdiskussion der Gegenwart ergeben.

Erstens: Wenn man schon, sprachlich unsauber, vom historischen Roman spricht, wie es seit den 1780er Jahren in Deutschland üblich wird, sollte man sich darüber im klaren sein, daß es sich dabei jedenfalls um keine literarische Gattung handelt. Dem historischen Roman fehlt, was eine Gattung im eigentlichen Sinn ausmacht: ein stabiles poetologisches Merkmal, das ihn von anderen Gattungen unterscheidet; auch fächert er sich nicht in verschiedene, stabile Arten auf. Allenfalls stellt er selbst eine solche Art dar, innerhalb einer wirklichen Gattung, der des Romans nämlich. Da jedoch auch diese Klassifikation ungeklärte ontologische Implikationen in die Literaturtheorie einschleppt, soll hier, entsprechend den Absichten der Arbeit insgesamt, von Textsorten die Rede sein bzw. von literarischen Genres.³⁴

Zweitens: Auch als literarisches Genre verstanden ordnet der Begriff des historischen Romans diesen der Trivilliteratur zu. Denn sobald in einem Roman ernst gemacht wird mit dem Anspruch auf historische Referenz, muß das Prinzip der literarischen Autoreferenz dahinter zurückstehen. Nicht die historische Richtigkeit seiner Aussagen (diese können richtig sein und dennoch fiktional), wohl aber der Anspruch auf historiographische Geltung beraubt den historischen Roman der künstlerischen Autonomie; darüber hinaus kostet er ihn die wichtigste Eigenschaft, die ihn zum Roman überhaupt erst macht: die Fiktionalität. Statt der Romanliteratur gehört ein ernsthaft geschichtstreuer Text eher der Populärhistorie zu oder der historiographischen Belletristik.

Allerdings ist denkbar, daß das Interesse an Geschichtstreue zu bestimmten Zeiten so groß wird und die normative Verpflichtung darauf so stark, daß es zu Mißverständnissen bei der Produktion und Rezeption von Texten führt. Unter Umständen können Romane von ihren Lesern, ja sogar von ihren Verfassern für geschichtstreu gehalten (oder dafür ausgegeben) werden, für hi-

34 Der Ausdruck Gattung bleibt immer biologisch konnotiert, dem Lehnwort Genre fehlt diese Konnotation. Es läßt im Deutschen eher sprachliche Besonderheiten anklingen, literarische Einteilungen aufgrund von kultureller ‚Art und Weise‘. Als Analogon für ‚Art‘ wird es hier im folgenden gebraucht. Gemeint ist damit eine Klasse von Texten, die sich durch stabile gemeinsame Merkmalskombinationen auszeichnen (nicht durch vereinzelbare Merkmale). Verstehen lassen sich diese Merkmalskombinationen am besten als Ergebnisse eines gemeinsamen literarischen Problems, zustande kommen sie wahrscheinlich durch das Bemühen um einen gemeinsamen Gegenstand.

storische Romane also, obwohl sie in Wirklichkeit zu erkennen geben, daß der Geschichtsbezug in ihnen nur Schein ist – schon dieses Kapitel wird wie das folgende einige Beispiele für solche trivialisierenden (Selbst-) Mißverständnisse anführen.

Auch ist der Status des trivialen Geschichtsroman eine eigene Betrachtung wert. Trivial bedeutet ja zunächst einmal nicht mehr als den Verzicht, ein sprachliches Kunstwerk zu schaffen; fiktional aber, d.h. autoreferentiell können diese Romane trotzdem sein. Was für Wieland und Lessing notwendig zusammengehört: Fiktionalität und literarische Kunst, kann sehr wohl auseinanderfallen. Unterhaltungsromane z.B. sind fiktional, aber keine Werke im emphatischen Sinn. Sie gehören einer eigenen Klasse an, wollen keine Kunstwerke sein und deshalb auch nicht an solchen gemessen werden. Über ihre Qualität (in der eigenen Klasse) ist damit noch nichts gesagt, geschweige denn über ihre literarhistorische Bedeutung. Wer sich je mit Trivialliteratur beschäftigt hat, weiß, wie gewaltig die Qualitätsunterschiede in dieser Klasse sind, weiß auch, daß hier oft mehr über die kollektiven Wünsche und Phantasien einer Zeit zu erfahren ist als in der künstlerischen Literatur.³⁵ Die Literaturgeschichte jedenfalls hat beide zusammenzusehen, nicht nur als dichotomisch getrennte Bereiche, sondern, den Realitäten entsprechend, als zusammengehörig, dialektisch aufeinander bezogen, vielfach ineinander verschränkt; ihre Maßstäbe und Unterscheidungskriterien preisgeben dabei darf sie nicht.³⁶

Anders als bei Geppert soll diese Dichotomie nicht in den Begriff des historischen Romans hineinverlegt werden; dem Sprachgebrauch angemessener erscheint es, das Trivialgenre „historischer Roman“ mit einem umfas-

- 35 „Alle öffentlichen Bibliotheken bewahren bisher nur gute Werke der Nachwelt auf. Es fragt sich aber, wenn die Nachwelt den Geist der vorigen Zeit aus dem Innersten kennen lernen will, ob sie diese Kenntnis richtiger aus genialen Werken, welche jedesmal über den Geist ihrer Zeit herausspringen, zu schöpfen vermöge, oder vielmehr aus ganz elenden, welche als Nachdruck und Brut ihrer Zeit und durch ihre Menge am stärksten deren Bild, besonders die Schattenseite abzeichnen.“ Jean Paul: Politische Fastenpredigten während Deutschlands Marterwoche, II: Mein Aufenthalt in der Nepomuks-Kirche während der Belagerung der Reichsfestung Ziebingen. In ders.: *Sämtliche Werke*. Hrsg. v. Norbert Miller, Bd. 5, Frankfurt 1996, S. 1126. Jean Paul fordert deshalb eine „Sudelbibliothek“, in der auch „von jedem abgedruckten Schmierbuch wenigstens ein Exemplar übrig bleibe“.
- 36 Vgl. Peter Uwe Hohendahl: Literarischer Kommerz. Zum Verhältnis von Trivialliteratur und Kulturindustrie. In: *Die fürstliche Bibliothek Corvey. Ihre Bedeutung für einen neuen Blick auf die Literatur des frühen 19. Jahrhunderts. Beiträge des 1. Internationalen Corvey-Symposiums 25.–27. Oktober 1990 in Paderborn*. Hrsg. v. Rainer Schöwerling und Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Norbert Otto Eke und Günter Tiggesbäumker (= Corvey-Studien. 1). München 1992, S. 35–49 sowie *Zur Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur*. Hrsg. v. Christa Bürger, Peter Bürger und Jochen Schulte-Sasse (= Hefte für Kritische Literaturwissenschaft. 3). Frankfurt 1982.

senderen Begriff zu überwölben, der dann auch künstlerische Werke über geschichtliche Stoffe einschließt. Ein solcher Begriff könnte der hier verwendete des Geschichtsromans sein. Das Kompositum zeigt an, daß die Textsorte attributiv durch ihren Bezug auf einen bestimmten Gegenstandsbereich bestimmt wird, durch die Referenz auf Geschichte. Angezeigt wird diese Referenz vor allem durch Eigennamen: von Personen, von Orten, von Ereignissen, durch bedeutungsreiche Daten, durch vergangenheitstypische Requisiten, durch sprachliche Archaismen, die ihrem jeweiligen Adressatenkreis für historisch galten. Nur darauf kommt es an, daß die Texte überhaupt einmal jemandem einen Bezug zur Geschichte signalisierten, nicht aber, ob sie heutige Leser damit noch überzeugen. Die Referenz auf Geschichte gilt unabhängig davon, ob auch wir bestimmte Namen, Ereignisse, Requisiten noch für historisch halten oder die in den Texten signalisierte Geschichtsauffassung teilen. Die Einheit dieser Klasse von Texten beruht auf dem poetologischen Problem, das aus der beschriebenen Referenz erwächst, auf dem oben erläuterten Strukturkonflikt zwischen Geschichtsbezug und poetischer Autoreferenz.³⁷ Nach allen Seiten eröffnet dieses Problem ganze Spektren von Gestaltungsmöglichkeiten, es läßt künstlerische Gestaltungen zu nach dem Vorbild Wielands, didaktische nach den Absichten Feßlers und unterhaltende, von denen noch die Rede sein wird.

Drittens: Mit dieser Bestimmung fallen die zeitlichen Grenzen, die die Literaturhistoriker dem Genre bis heute setzen. Statt als Schöpfung aus dem Nichts, die 1814 mit dem Erscheinen von *Waverley* ins Licht der Literaturgeschichte tritt, alsbald ihre Blütezeit erlebt und nach 1848 wieder verfällt, um im 20. Jahrhundert einige eigenartige Nachblüten zu treiben, zeigt die Theorie der Textsorten den historischen Roman als universales Phänomen, als Makrogenre, das sich in Xenophons *Kyropaidie* und Heliodors *Aithiopika* ebenso ausprägt wie im heroischen Roman des Barock oder den Geschichtsromanen des 18. Jahrhunderts, ja das auch in außereuropäischen Literaturen anzutreffen ist. Allerdings umfaßt es keineswegs alle poetischen Gestaltungen von Geschichte. Der Strukturkonflikt von Geschichtstreue und poetischer Autoreferenz setzt ein Bewußtsein für die Eigengesetzlichkeit der Dichtung voraus; wo Dichtung und Historie kategorial nicht getrennt sind, macht der Begriff des historischen Romans keinen Sinn. In Epos und Sage mündlich geprägter Gesellschaften ist das Dichterische die mnemotechnisch notwendige Form allen Wissens, auch des historischen; erst die Schrift gestattet, Informationen ohne poetische Ausformung zu behalten. Sie löst einen Differenzierungsprozeß aus, in dem nach der Historie auch der Geschichtsroman entsteht.

37 In einem anderen Diskussionszusammenhang und mit anderer Begrifflichkeit gelangt Joseph W. Turner: *The Kinds of Historical Fiction. An Essay in Definition and Methodology*. In: *Genre* 12 (1979), S. 333–355 zu Ergebnissen, die sich durchaus in das oben Entwickelte übersetzen lassen.

Dabei nimmt er je nach Kulturkreis und Epochenzusammenhang verschiedene Gestalten an. Das formal definierte Makrogenre (der in vielen Literaturen und Epochen gestaltete Konflikt von Geschichtstreue und Autoreferenz) erscheint in historisch verschiedenen Mikrogenres, von denen jedes unmittelbar zur Gattung steht, jedes sie genauso repräsentiert wie die anderen.³⁸ Um sie in ihrer Eigenart voneinander abzuheben, muß die formale Bestimmung der Gattung durch viele historische ergänzt werden. Für jedes einzelne Mikrogenre ist zu klären, welche Geschichtsauffassung ihm zugrunde liegt und welcher Roman-Begriff, was darin als Geschichtstreue gilt, was als Erzählung und was als poetische Selbstbezogenheit. Erst wenn die formal abstrakte Theorie historisch konkretisiert wird, ohne daß die historischen Kennzeichen verschiedener Mikrogenres gegeneinander ausgespielt werden, rückt die wirkliche Geschichte des Genres in den Blick.

Solange die Forschung Scotts historische und poetische Vorstellungen zur Norm erhob, weil sie sie selbst noch teilte, erschienen der historische Roman des 18. Jahrhunderts, ja selbst der Geschichtsroman der deutschen Romantiker nur als unzureichende Vorläufer, bestenfalls als folgenlose Abweichungen von der vorgezeichneten Entwicklung des Genres.³⁹ Auch ist diese Auffassung keineswegs überwunden. Obwohl die Gattungstheoretiker inzwischen von der Fixierung auf Scotts Romane abrücken, halten die Literaturhistoriker bis in die jüngste Zeit daran fest. In ihrer gattungsgeschichtlichen Periodisierung bewahren sie Vorstellungen, die sich in der Gattungstheorie längst als unhaltbar erwiesen haben. Dabei trifft die alte Periodisierung durchaus etwas Richtiges. Sie macht deutlich, daß mit Scott in der Geschichte des Geschichtsromans etwas Neues beginnt. Mit seinem quasi-historistischen Geschichtsverständnis, seiner realistischen Erzählpoetik und seiner perspektivierten Darstellung begründet Scott ein neues, überaus erfolgreiches Mikrogenre. Davor aber steht die Geschichtsdichtung des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts nicht als unvollkommene Vorbereitung, sondern als ein auf anderen Vorstellungen beruhendes Mikrogenre eigenen Rechts.⁴⁰

38 Vgl. Jean Molino: Qu'est-ce que le roman historique? In: *Revue d'Histoire Littéraire de la France* 75 (1975), S. 195–234.

39 So schon bei Maigron und dem von ihm beeinflussten Karl Wenger: *Historische Romane deutscher Romantiker. Untersuchung über den Einfluß Walter Scotts* (= Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literaturgeschichte. 7). Bern 1905. Ähnlich Richard Graf Du Moulin Eckart: *Der historische Roman in Deutschland und seine Entwicklung. Eine Skizze*. Berlin 1905, Walter Gutkelch: *Das Problem des Historischen im Roman der deutschen Romantik*. Diss. masch. Freiburg/Br. 1923 und Rudolf Bauer: *Der historische Trivialroman in Deutschland im ausgehenden 18. Jahrhundert*. Plauen 1930.

40 Gerechtfertigt ist ihm bisher nur Marion Beaujean: *Der Trivialroman in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Die Ursprünge des modernen Unterhaltungsromans* (= Abhandlungen zur Kunst-Musik- und Literaturwissenschaft. 22). Bonn 1964. Ihren

Wie tief es sich vom Roman Scottscher Prägung unterscheidet, zeigt sich an der Schwierigkeit, es als Textkorpus überhaupt in den Blick zu bekommen. So leicht sich etwa angeben läßt, was den Geschichtsroman Scotts vom Geschichtsdrama oder der Geschichtsnovelle unterscheidet, so schwer fällt diese Abgrenzung im 18. Jahrhundert. Der Geschichtsroman der 1780er und 90er Jahre präsentiert sich häufig als Dialogroman. Dessen Text besteht über weite Strecken hin aus Figurenrede, lediglich Szenenangaben, zuweilen auch kurze Überleitungsabschnitte stehen in Prosa. Auf der anderen Seite nimmt das Drama im Sturm und Drang epische Elemente in sich auf. Viele Ritterdramen unterscheiden sich deshalb von den Ritterromanen nur durch den geringeren Umfang. Auch zwischen dem Roman und den beliebten Kleinformen (Szenen, Skizzen, Erzählungen) scheint eine Grenze nur durch willkürliche Festlegung zu ziehen. Dabei können gerade in den Kleinformen die literarischen Mittel so verdichtet sein, daß hier die überzeugenderen Beispiele von Geschichtsdichtung entstehen.

Statt die fließenden Übergänge und Gattungsmischungen durch nachträgliche Definitionen zu verleugnen, scheint es den Verhältnissen angemessener, sich auf Texte zu konzentrieren, die zu ihrer Zeit als Romane aufgefaßt wurden, dabei aber die Übergänge zum Drama und zur Erzählung offen zu halten.

Wenn das ausgehende 18. Jahrhundert also weniger einen isolierbaren Geschichtsroman hervorbringt als einen ganzen Bereich von Geschichtsdichtung,⁴¹ so gewinnt für dessen Eingrenzung das Kriterium des Historischen entscheidende Bedeutung. Scott gestaltet das Historische als das Vergangene, das im Vergleich mit der Gegenwart Andere, Exotische, Fremde. Deshalb er-

wegweisenden Ausführungen zum Geschichtsroman (S. 97–175) verdankt das Folgende wichtige Anregungen. In der neueren Forschung wird die Bedeutung von Scotts Romanen für die Entwicklung des Genres insgesamt eher relativiert (so z.B. in dem Forschungsbericht von Norbert Otto Eke / Dagmar Olasz-Eke: *Bibliographie: Der deutsche Roman 1815–1830. Standortnachweise, Rezensionen, Forschungsüberblick* (= Corvey-Studien. 3). München 1994, S. 9–34 und in dem Sammelband *Geschichten aus (der) Geschichte. Zum Stand des historischen Erzählens im Deutschland der frühen Restaurationszeit*. Hrsg. v. Norbert Otto Eke und Hartmut Steinecke (= Corvey-Studien. 4). München 1994, S. 11, 14 u.ö.): Bis in die dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts seien die Erzählmuster des Abenteuer-, Ritter- und Räuberromans weiterverwendet worden, habe der im 18. Jahrhundert geprägte phantastische Geschichtsroman neben dem realistischen historischen Roman Scottscher Prägung überdauert. Die logische Konsequenz aus dieser Einsicht: Untersuchungszeitraum und Periodisierung nach der Eigenzeit der untersuchten Genres zu richten (statt nach politischen Epochengrenzen), zieht dieser Forscherkreis allerdings nicht. Weiterhin kommt das Mikrogenre „phantastischer Geschichtsroman“ nicht als ganzes in den Blick, wird seine Geschichte einfach zerteilt.

41 Das bestätigen die oben in Fußnote 1 erwähnten zeitgenössischen Bibliographien zur Geschichtsdichtung: Sie machen keinerlei Unterschied zwischen Roman, Drama, Dialog, Versepos und Kleinformen.

klären eine Reihe von Forschern das Erzählverhältnis der Nachzeitigkeit zum entscheidenden Merkmal des Geschichtsromans.⁴² Nur wo der Erzähler eine vergangene, nicht mehr bestehende und deshalb fremde Welt darstelle, handele es sich um einen Geschichtsroman. Wieder wird damit, um den Geschichtsroman vom Gegenwartsroman zu unterscheiden, das Merkmal eines bestimmten Mikrogenres verabsolutiert. Schon für den Geschichtsroman des 20. Jahrhunderts ist diese Bestimmung nicht zu halten;⁴³ genausowenig läßt sie sich auf die Geschichtsdichtung des ausgehenden 18. Jahrhunderts übertragen. Vielmehr gilt dort, wie eingangs bei Schiller bemerkt, das Historische nicht in erster Linie als das Vergangene im Gegensatz zum Gegenwärtigen (obwohl diese Bedeutung langsam an Boden gewinnt), sondern als das Wirkliche im Gegensatz zum Erfundenen. Auch wo am Geschichtlichen gerade seine Andersartigkeit interessiert – und das ausgehende 18. Jahrhundert entwickelte dieses Interesse, wie sich zeigen wird, durchaus –, geht es vor allem darum, daß diese Andersartigkeit nicht Einbildung, Märchen oder Utopie, sondern Wirklichkeit war; das Geschichtliche verbürgt ihre Realität. Erst wenn die Literaturhistoriker sich auf diese Vorstellung einlassen, öffnet sich ihnen das ganze Panorama der Geschichtsdichtung im ausgehenden 18. Jahrhundert.

Einstweilen sind nicht einmal die Quellen nach angemessenen Kriterien erschlossen. Solange weithin unklar ist, wieviele Geschichtsromane, -romane, -erzählungen und -gedichte in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts erschienen sind, wovon sie in welcher Form handeln, welche Auflage und Verbreitung sie fanden und was davon heute wo zugänglich ist, fehlen der Forschung die elementaren Voraussetzungen.⁴⁴ Die deutschsprachigen Geschichtsromane der Erscheinungsjahre nach 1780 hat in jüngster Zeit eine Innsbrucker Forschergruppe um Johann Holzner und Wolfgang Wiesmüller

- 42 So Raimund Borgmeier und Bernhard Reitz in der Einleitung zu dem von ihnen herausgegebenen Sammelband: *Der historische Roman, Bd. 1: 19. Jahrhundert* (= Anglistik und Englischunterricht 22 (1984)). Heidelberg 1984, S. 7–37 und neuerdings wieder Hermann J. Sottong: *Transformation und Reaktion. Historisches Erzählen von der Goethezeit zum Realismus* (= Münchner germanistische Beiträge. 39). München 1992, S. 15–19. Als unzureichend entlarvt dieses Kriterium u.a. Palomo: *Towards a Poetics*, S. 72.
- 43 Vgl. David Roberts: *The Modern German Historical Novel: An Introduction*. In: *The Modern German Historical Novel. Paradigms, Problems, Perspectives*. Edited by David Roberts and Philip Thomson. New York, Oxford 1991, S. 1–17.
- 44 Vorarbeiten dazu bieten Ernst Weber / Christine Mithral: *Deutsche Originalromane zwischen 1680 und 1780. Eine Bibliographie mit Besitznachweisen*. Berlin 1983 und Michael Hadley: *Romanverzeichnis. Bibliographie der zwischen 1780–1800 erschienenen Erstausgaben*. Bern u.a. 1977. Beide Bibliographien krankten an einem anachronistischen Roman-Begriff, beide erfassen ausschließlich Prosa-Werke und schneiden schon dadurch Teile aus dem Feld der Geschichtsliteratur heraus. Das Gleiche gilt für

bibliographiert.⁴⁵ Auch mit diesem aufwendigen Projekt ist jedoch nur ein erster Schritt getan. Die Forschung bedarf nicht nur einer neuen Erschließung der Quellen, ebenso braucht sie einen neuen analytischen Blick auf sie.⁴⁶

Umfassend dargestellt werden kann das Mikrogenre des Geschichtsromans im ausgehenden 18. Jahrhundert deshalb nicht. Doch scheint es möglich und für die Problemstellung dieser Arbeit auch ausreichend, einige seiner Spielarten daraufhin zu untersuchen, wie sie ihren Gegenstand auffassen und welches Verhältnis sie dazu einnehmen. Gefragt wird zuerst, welche Art von Geschichte die Geschichtsromane des ausgehenden 18. Jahrhunderts darstellen und was diese Geschichte für sie jeweils bedeutet. Beides, so wird sich zeigen, hängt eng miteinander zusammen, vor allem hängt es von charakteristischen Einstellungen zur Gegenwart ab. In der Formierungsphase des neuen, massenhaft verbreiteten Geschichtsromans zwischen 1780 und 1795 lassen die vorfindlichen Themen sich zudem bestimmten Geschichtsepochen zuordnen; auch die zeitgenössischen Bibliographien sortieren in dieser Phase nach Stoffkreisen. Erst in den neunziger Jahren vermischen sich Themen, Motive, Requisiten und Epochen, die Unterscheidungen verlieren an Trennschärfe. Zunächst aber lassen sich thematisch mindestens vier Typen von Geschichtserzählungen voneinander abheben (im folgenden mit den oben gemachten Vorbehalten abkürzend Romane genannt): der Antikenroman, der Ritterroman, der Geschichtsroman Benedikte Nauberts und der historisierende Künstlerroman. Die zweite und für den Zusammenhang dieser Arbeit wichtigere Frage gilt dann dem jeweiligen Umgang mit dem poetologischen Problem des Geschichtsromans: Wie werden Geschichtsbezug und poetischer Selbstbezug in den verschiedenen Gruppen tatsächlich aufeinander bezogen?

die Analysen der Romanproduktion einzelner Jahrgänge, etwa für Eva D. Becker: *Der deutsche Roman um 1780* (= Germanistische Abhandlungen. 5). Stuttgart 1964; Michael Hadley: *The German Novel in 1790. A Descriptive Account and Critical Bibliography*. Bern, Frankfurt 1973; Manfred W. Heiderich: *The German Novel of 1800. A Study of Popular Prose Fiction*. Bern, Frankfurt 1982.

- 45 Ihre Online-Datenbank ist im Internet veröffentlicht unter <http://germanistik.uibk.ac/hr/>. Problematisch scheint auch hier die zugrunde liegende Roman-Definition. Ausdrücklich schließt sie Ritter-, Schauer- und Räuberromane aus, „die entgegen ihren Ankündigungen als ‚Mittelalterromane‘ keine historischen Fakten verarbeiten“.
- 46 Wie eng beides zusammenhängt, zeigt sich an den quellenkundlichen Beiträgen, die im Umfeld von Goedekes *Grundriß* entstanden: Johann Wilhelm Appell erfaßt den historischen Roman nur als Teil der: *Ritter-, Räuber- und Schauerromantik. Zur Geschichte der deutschen Unterhaltungsliteratur*. Leipzig 1859. Reprographischer Nachdruck Leipzig 1967. Statt einer Quellenkunde bietet er eine Tendenzschrift, in der er den Ritterroman als Versagen vor den künstlerischen Ansprüchen der klassischen und romantischen Literatur geißelt. Carl Müller-Fraureuth: *Die Ritter- und Räuberromane*. Halle 1894. Reprographischer Nachdruck Hildesheim 1965, behält die thematische Beschränkung bei und beschreibt an seinen Quellen nur, was er als gesunkenes Kulturgut begreift.

Interessanterweise führt diese zweite Frage zu Ergebnissen, die durchaus querstehen zu der thematischen Typenbildung; damit weisen sie über die bisherigen literarhistorischen Darstellungen hinaus.

Zum Antikenroman sind neben der *Geschichte des Agathon* (1766/67, 1773, 1794) zahlreiche weitere Werke Wielands zu rechnen, hervorgehoben seien die *Geheime Geschichte des Philosophen Peregrinus Proteus* (1791), der *Agathodämon* (1799) und der Briefroman *Aristipp und einige seiner Zeitgenossen* (1800/01). Daneben stehen August Gottlieb Meißners vielgelesener *Alcibiades* (1781–88) und sein *Spartakus* (1792), sowie die Romane des bereits zitierten Ignaz Aurel Feßler: *Marc-Aurel* (1790–92) und *Aristides und Themistokles* (1792). Überaus erfolgreich waren Heinrich Julius August Lafontaines *Scenen* (1789) aus der griechischen und römischen Geschichte sowie Johann Friedrich Butenschöns Jugendbücher über *Cäsar*, *Cato* und *Friedrich von Preußen* (1789) und über *Alexander den Eroberer* (1791).⁴⁷ Fast all diese Titeln werben mit bekannten historischen Eigennamen, und all diese Namen (bis auf die von Wieland gewählten) entstammen der politisch militärischen, der Staatengeschichte. Das verweist auf das Genre, das dem Antikenroman zugrundeliegt, wenn es von ihm auch weiterentwickelt und verwandelt wird – auf den Staatsroman oder Fürstenspiegel.

Das bekannte Vorbild, Fénelons *Voyage du Télémaque* (1699), seinerseits anknüpfend an Xenophons *Kyropaidie*, gab das Muster des Genres vor: den jugendlichen Prinzen, der sich, meist auf einer Reise, in Abenteuern und Tugendproben moralisch zu bewähren hat. Dabei erwirbt er sein politisches Rüstzeug, indem er verschiedene Staats- und Verfassungsformen kennenlernt, ihre Vor- und Nachteile vor Augen geführt bekommt und die darin angemessene Logik politischen Handelns erlernt. Mit der Rückkehr von der Reise endet der politisch moralische Bildungsgang. Der Prinz ist initiiert und kann als Herrscher das Tugendideal des mittleren Wegs ebenso verkörpern wie das politische Ideal der gemischten Verfassung ins Werk setzen.

Dieses Grundmodell erwies sich als flexibel genug, um damit eine ganze Reihe von Themen zu gestalten. Exemplifizieren der preußische Prinzenerzieher Johann Heinrich Gottlob von Justi (*Die Wirkungen und Folgen der wahren, als der falschen Staatskunst in der Geschichte des Psammitichius Königs von Egypten und der damaligen Zeiten*, 1759/60) wie auch Albrecht von Haller (*Fabius und Cato, ein Stück der Römischen Geschichte*, 1774) anhand der historischen Fälle noch verschiedene Prinzipien der Staatsführung, so rückt Wieland die moralischen und psychologischen Konflikte seiner Helden in den Vordergrund; der rationalistischen Psychologie entsprechend werden sie als Entscheidung zwischen verschiedenen philosophischen Grundhaltungen diskutiert. Wieland verbürgerlicht das Genre des Staatsro-

⁴⁷ Vgl. mit der in Fußnote 1 genannten Bibliographie.

mans, schon indem er anstelle der üblichen Prinzen „mittlere Helden“ wählt, über die so wenig bekannt ist, daß er ihren Werdegang frei ausmalen kann, mehr noch, indem er ihre Psychologie, statt sie als Funktion einer öffentlichen Rolle aufzufassen, im Wechselspiel von Anlagen und Prüfungssituationen entfaltet und damit auf vorher unbekannte Weise verinnerlicht und prozessualisiert. Auch Agathon gelangt noch durch Staaten mit verschiedenen Verfassungen und übt eine Zeit lang hohe politische Ämter aus. Doch stellen sie nicht mehr das Ziel eines äußeren, sondern Durchgangsstationen eines inneren Bildungswegs dar.⁴⁸ Ergab die Psychologie des Helden sich zuvor aus seiner öffentlichen Rolle, so nimmt Wieland diese Rolle als Moment der psychologischen Entwicklung in den Blick.

In dieser radikalen Wendung sind ihm seine Nachfolger nicht gefolgt. Zwar behalten sie das psychologische Interesse bei, verkürzen es aber, indem sie zu den großen Helden zurückkehren, auf eine mechanische Motivationslehre. Ihnen geht es, führt Meißner 1785 in der Vorrede zur zweiten Auflage seines *Alcibiades* aus, um die Frage,

wie ein Mann von dem Charakter, dem Stande, der Geburt, den äußern Zufälligkeiten, wie ich den Alcibiades, der Geschichts-Überlieferung nach mir denke, in den wichtigsten Fällen seines Lebens theils wirklich gehandelt hat, theils handeln konnte.⁴⁹

Eine solche Formulierung hatte Signalfunktion: Sie konnte genauso vor einer pragmatischen Historie stehen, sie beschreibt das gleiche Interesse, mit dem die pragmatischen Aufklärungshistoriker zu Werke gingen. Wie in Feßlers literaturtheoretischen Schriften präsentiert der Antikenroman sich auch durch solche Vorreden als die geschmackvollere Einlösung eines historiographischen Programms.

Die von Plutarch, Thukydides und Xenophon erzählten Anekdoten aus dem Leben des Alcibiades malt Meißner szenisch aus, in Fußnoten und Anmerkungen weist er seine Quellen nach, erfundene Szenen macht er als solche kenntlich. Von Zweifeln an der benutzten „Geschichts-Überlieferung“ handelt Meißner nicht, interessieren ihn die Fakten doch weniger als ihre pragmatisch-psychologische Motivierung. Und auch diese zielt nicht wirklich auf die Rekonstruktion der historischen Persönlichkeit, sondern durch das geschichtliche Beispiel auf eine allgemeine Seelen- und Affektenlehre für die Gegenwart. Alcibiades verkörpert das (positiv gesehene) Ideal des Libertin. Durch gezielten Einsatz von bestrickender Schönheit, Genußfreude und berechnendem Verstand vermag er die Menschen zu beherrschen und seine Sinnelust ohne Reue zu befriedigen. Darin bot er ein Vorbild für den Adel, der

48 Vgl. Karl Wildstake: *Wielands Agathon und der französische Reise- und Bildungsroman von Fénelons Telemach bis Barthélemys Anarchasis*. Diss. München 1933.

49 August Gottlieb Meißner: *Sämmtliche Werke*, Bde. 17–19: Alcibiades. Erster bis dritter Theil. Wien 1814, hier: Bd. 17, S. 6.

den Roman trotz oder wegen seiner Pikanterien als Erziehungsbuch schätzte (allerdings wohl der reiferen männlichen Jugend vorbehielt) und ein skandalträchtiges, aber ausreichend fernes Wunschbild für bürgerliche Leser.⁵⁰

Nach dem gleichen Prinzip, wenn auch mit strenger Moral rekonstruiert Feßler in seinem *Marc-Aurel* nicht eigentlich die Psychologie der historischen Gestalt, sondern illustriert an diesem „Muster der Fürsten“ das stoische Gelassenheitsideal und die „Größe und Glückseligkeit, zu welcher eine über Vorurtheile erhabene Vernunft, und auf die menschliche Natur gegründete Tugend den Menschen erhebt“.⁵¹

Die Antike ist in diesen Modellkonstruktionen ein treuer Spiegel der eigenen Gegenwart, beruht die pragmatische Motivierung der historischen Fakten doch generell auf der Annahme, daß die Menschennatur psychologisch zu allen Zeiten gleich geblieben ist und ein entdeckter Ablauf deshalb, wie Wieland formuliert, jederzeit „noch einmal wirklich geschehen“ kann.⁵² Der ältere Staatsroman brauchte nicht unbedingt in der Antike zu spielen,⁵³ doch bevorzugte schon er sie als Hintergrund. Das lag nicht nur an dem überragenden Bildungswert, der ihr seit dem Humanismus zugeschrieben wurde und an der typologischen Geltung antiker Begriffe, Anschauungen und Gestalten, es hing auch mit der unvergleichlichen Wissensmenge zusammen, die man in Jahrhunderten über sie zusammengetragen hatte. Bis ins 19. Jahrhundert hinein war keine Epoche der abendländischen Geschichte besser erforscht als die Antike. Für keine andere Epoche besaß man dank der Humanisten und Antiquare so viel, so genaue und vor allem so sichere Kenntnis über die politischen Verfassungen und die religiösen Vorstellungen, die kulturgeschichtlichen Details und das Alltagsleben, für keine andere Epoche war solche Kenntnis aus den zahllosen Handbüchern und Enzyklopädien so leicht zu beziehen. Ist der Antikenroman des ausgehenden 18. Jahrhunderts in seinen Leitvorstellungen und Interessen weitgehend an der pragmatischen Historie orientiert, so beruht er mit seinem Material wesentlich auf der vorausliegenden Leistung der Antiquare, die er popularisiert.

50 Vgl. Becker: *Der deutsche Roman*, S. 30. Was Becker in Meißners Fall nur vermuten kann, geht bei Feßlers *Marc-Aurel* (1790–92) aus Entstehungszeit und Widmung klar hervor: Im Zusammenhang mit Feßlers Tätigkeit als Prinzenzieher entstanden, diente der Roman als Lehrmaterial für die Erziehung des Adels. Erfolg und Auflagenzahl dieser Romane deuten jedoch darauf hin, daß sie auch bürgerliche Leser gewannen.

51 Ignaz Aurel Feßler: *Marc-Aurel*, 4 Theile. Breslau 1790–92, hier Theil 1, Widmung. Vgl. Feßlers aufschlußreiche Beschreibung seines Vorgehens in ders.: *Einige Gedanken*, Sp. 410.

52 *Geschichte des Agathon*, S. 14.

53 Wie z.B. Albrecht von Hallers *Alfred, König der Angel-Sachsen* (1773) beweist. Oft verzichteten die Autoren auf die historische Einkleidung ganz und siedelten ihre Romane wie z.B. Johann Gottfried Schnabel (*Die Insel Felsenburg* 1731–43) direkt in ihrer Gegenwart an.

In der Regel bleibt die Popularisierung kulturhistorischen Bildungswissens ein Nebenzweck dieser Romane, doch kann sie sich gegenüber den psychologischen und staats-theoretischen Interessen auch völlig verselbständigen. Das bekannteste Beispiel ist die in ganz Europa begeistert begrüßte und auch in Deutschland bald in mehreren Ausgaben übersetzte, bearbeitete und fortgeführte *Voyage du jeune Anarchasis* des Abbé Barthélemy.⁵⁴ Vom führenden Numismatiker Frankreichs, dem Musterbild eines polyhistorischen Antiquars verfaßt, dient die Reise des fiktiven Helden darin nur mehr als roter Faden, um in sieben dicken Bänden ein mit über 20.000 Quellenangaben belegtes unerschöpfliches antiquarisches Wissen über jeden Aspekt der griechischen Zivilisation auszubreiten. Statt dem Antikenroman zu dienen, konnte ihn der Antiquarianismus auch überwältigen.

Selbst wo dies nicht geschah, prägte er ihm seine Kennzeichen ein. Im Antikenroman erscheint das historische Wissen wie im Antiquarianismus: petrifiziert, fragmentiert und in einen Zusammenhang gebracht, der ganz und gar der Gegenwart entstammt. Das antiquarische Geschichtswissen beglaubigt die psychologische und staats-theoretische Konstruktion, das heißt, es ist das nachprüfbar Wirkliche daran und deshalb niemals problematisch, anders oder fremd. Je idealer die Psychologie der historischen Helden ausgemalt wird, je tugendhafter ihr politisches Handeln, desto stärker bedürfen die Romane der punktuellen historischen Beglaubigung. Deshalb vermag außer Wieland, der auf Helden und Ideale verzichtet, kaum ein Autor die Referenz auf Geschichte als ästhetischen Schein kenntlich zu machen. Weist Meißner seine Darstellung im *Alcibiades* insgesamt noch als ästhetische Inszenierung aus,⁵⁵ so stellt z.B. Feßler die seine als Popularhistorie dar. Bei ihm wie auch bei anderen ist der fiktionale Charakter dieser Texte weithin geleugnet, ist er durch historische Beglaubigung möglichst unkenntlich gemacht.

Genoß der Antikenroman wenn schon nicht für seinen literarischen, so doch für seinen didaktischen Wert beträchtliches Ansehen, so ist der Ritterroman rasch zum Inbegriff der neuen, allseits verdammt, aber nur immer erfolgreicherer Unterhaltungsliteratur geworden. An Zahl und Umfang stellt er mit Abstand die meisten Geschichtsromane des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts, und er prägte, zumindest für das neue Massenpublikum, das Bild des Genres bis zu Scott, Hauff und Alexis, ja darüber hinaus.⁵⁶

54 Jean Jacques Barthélemy: *Voyage du jeune Anarchasis en Grèce, dans le milieu du quatrième siècle avant l'ère vulgaire*, 8 Ts. Paris 1788. Wie hoch das Werk nach seinem Erscheinen gehandelt wurde, bezeugt Schillers gespannte Lektüre-Erwartung (vgl. NA 33 I, 377 mit NA 25, 287 und 290). Mit seiner raschen Enttäuschung und scharfen Kritik scheint Schiller dagegen eher eine Ausnahme geblieben zu sein (NA 25, 300 f. und 331) – sonst wäre der über Jahrzehnte anhaltende Erfolg des Werks nicht begreiflich.

55 *Sämtliche Werke*, Bd. 17, S. 112 und 183, Bd. 18, S. 84, vgl. Becker: *Der deutsche Roman*, S. 184.

56 Eine vollständige Bibliographie fehlt. Reiches Material über die bereits genannten Bi-

Geistesgeschichtlich entstammt er nicht wie der Antikenroman dem rationalistischen Hauptstrom der Aufklärung, vielmehr empfängt er seine Anstöße aus der aufklärerischen Selbstkritik, wie sie von den deutschen Nachfolgern Rousseaus geübt wurde. Je lebhafter sie mit dem Fortgang der Aufklärung auch deren Dialektik empfanden, je schwerer die postulierte (Selbst-) Beherrschung durch die Vernunft und der fortschreitende Zivilisationsprozeß auf ihnen lastete, desto reizvoller erschienen ihnen die überwundenen, vermeintlich einfacheren und natürlicheren Gesellschaftszustände. Sentimentalisch entdeckten sie sogenannte Naturvölker in weit entfernten Erdteilen neu oder ergingen sich in Träumen von einem ursprünglichen vorgesellschaftlichen Zustand; in der Geschichtsbetrachtung bereiteten sie eine grundlegende Neuinterpretation des europäischen Mittelalters vor.⁵⁷

Nicht daß sie das herrschende Bild bereits umgestoßen hätten. Zu fest haftete die von den Humanisten und Reformatoren übernommene Vorstellung, das Mittelalter klaffe wie ein finsterner Abgrund zwischen den sonnenhellen Gipfeln der Antike (des Urchristentums) und dem glanzvollen Wiederaufstieg in der Renaissance (Reformation), zu gegenwärtig waren in den Städten, im komplizierten Zusammenspiel der Stände und im Rechtswesen die überlebten und deshalb bizarr anmutenden „gotischen“ Überreste dieser Zeit. Selbst der junge Herder, der doch im Prinzip jede Geschichtesepoch nach ihren eigenen Voraussetzungen zu betrachten forderte und sich 1774 in seinem Bückeburger Geschichtsabriß zu wegweisenden Gedanken über den Eigenwert des Mittelalters hinreißen ließ, selbst Herder kam inhaltlich über die gängigen Verurteilungen kaum hinaus. Doch neben den barbarischen Kreuzzügen und unter der päpstlichen Despotie entdeckten die Kulturkritiker eine eigenartige, in der Gegenwart schmerzlich entbehrte Freiheit, die das Mittelalter in neuem Licht erscheinen ließ.

Die Historiker malten diese Freiheit in regionalen Verfassungsgeschichten aus, so Möser, der der absolutistischen Gängelung der Gesellschaft eine Geschichte der Selbstbestimmung entgegenhielt, die von der germanischen Gemeinfreiheit über die Behauptung bäuerlichen Grundbesitzes im Mittelalter bis zur Selbsthilfe im Faustrecht reicht, so Spittler, der die Tradition der

bibliographien hinaus bieten der Buchhandelskatalog: *Geschichts- und Romanen-Litteratur der Deutschen. Zur Kunde der unterhaltenden prosaischen Schriften aus dem Gebiete der Wissenschaften, in einem Verzeichniß von 2866 der vorzüglichsten Schriften mit Preisen welche in einem Zeitraum von einem halben Jahrhundert erschienen sind.* Breslau 1798. Reprint mit einem Nachwort v. Hans-Joachim Koppitz Pullach 1973, sowie Carl Müller-Fraureuths Bibliographie: Ritter- und Räuberromane. In Karl Goedeke: *Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung. Aus den Quellen.* Zweite ganz neu bearbeitete Auflage [...] v. Edmund Goetze, Bd. 5 II. Dresden 1893, § 279.

57 Vgl. die immer noch lesenswerte Darstellung von Wolfram von den Steinen: *Mittelalter und Goethezeit.* In: *Historische Zeitschrift* 183 (1957), S. 249–302.

württembergischen Freiheit aus dem Mittelalter herleitete, so Johannes Müller, der die mittelalterliche Schweiz als patriarchalische Idylle darstellte. Dagegen reduzierten die meisten Literaten die mittelalterliche Freiheit auf eine einzige Symbolfigur: den Ritter. Mösers Ausführungen zum Bauerntum blieben unbeachtet, das Städtewesen wurde nicht zur Kenntnis genommen, alle Züge des Mittelalters, die sich vom düsteren Pfaffen-Treiben absetzen ließen, kamen in der Gestalt des Ritters zusammen. Er galt als Fackelträger in finsterner Zeit.

Mit Geschichte hatte dies wenig, viel aber mit Literaturgeschichte zu tun. Schon die frühneuzeitlichen Volksbücher zeichneten das Mittelalter mit den Stoffen der höfischen Epik als romantische „Ritterzeit“; die Artus- und Amadis-Romane des 16. und 17. Jahrhunderts (nicht umsonst hießen auch sie bereits Ritterromane) rückten es durch ihre Mischung von höfischer Epik, Heldensagen, Heiligenlegenden und Märchenmotiven endgültig in das Regenbogenlicht einer phantastischen Ferne. Wahrscheinlich bestimmten sie das populäre Mittelalter-Bild stärker als die Verdammungsurteile der Gelehrten, blieb die Wunderwelt jenes älteren Ritterromans doch bis ins 18. Jahrhundert präsent. Wieland parodiert sie in seinem Roman *Der Sieg der Natur über die Schwärmerey, oder die Abenteurer des Don Sylvio von Rosalva* (1764), in seinem Versepos *Der neue Amadis* (1771) und im *Sommermärchen* (1777); sein *Teutscher Merkur* machte sie durch Nachdichtungen und literarhistorische Aufsätze bekannt. Heinrich August Ottokar Reichard gewann ihr mit seiner erfolgreichen *Bibliothek der Romane* (1778–94) ein neues Publikum und auch Heinrich Christian Boie rückte in sein *Deutsches Museum* (1776–78) immer wieder Inhaltsangaben und Berichte über den alten Ritterroman ein.

Selbst die Gelehrten blieben von diesen populären Vorstellungen nicht unberührt. In Frankreich beispielsweise zeichnete Jean Baptiste La Curne de Sainte-Palaye in seinen *Mémoires sur l'ancienne chevalerie considérée comme un établissement politique et militaire* ab 1746 ein aus literarischen Quellen geschöpftes Idealbild des mittelalterlichen Tugendadels, durch dessen Erforschung er, zusammen mit einer ganzen Schule von Antiquaren, die Krise der in Geburts-, Amts- und Verdienstadel tief gespaltenen französischen Aristokratie zu überwinden trachtete.⁵⁸ Aus den Nachschlagewerken dieser Schule schöpften dann wiederum die Verfasser der Ritterromane.

58 Lionel Gossman: *Medievalism and the Ideologies of the Enlightenment. The World and Work of La Curne de Sainte-Palaye*. Baltimore 1968. Deutsche Antiquare zogen nach. Beispielsweise beruht Johann Ludwig Klübers Standardwerk: *Das Ritterwesen des Mittelalters*, 3 Bde. Nürnberg 1785–91 ebenso auf Sainte-Palaye wie Christoph Meiners: *Historische Vergleichung der Sitten und Verfassungen, der Gesetze und Gewerbe, des Handels und der Religion, der Wissenschaften und Lehranstalten des Mittelalters mit denen unsers Jahrhunderts*, 3 Bde. Hannover 1793/94. Auch nach England strahlte die französische Schule aus, s. Sabine Pritzkeleit: *Die Wiederentdeckung des Ritters durch*

In der Schweiz hatten die Literaturhistoriker aus alemannischem Patriotismus vor allem die mittelhochdeutsche Literatur „aus dem schwaebischen Zeitpunkte“ neu ediert. Von den höfischen auf die mittelhochdeutschen Werke überhaupt schließend, erklärte Bodmer den Ritter zum Kulturträger des Mittelalters schlechthin. Wie die Franzosen hob er die ritterliche Tugend und Verfeinerung hervor und wirkte damit auf Wieland, der Klopstocks rauhem germanischen Altertum das kultivierte Mittelalter entgegenstellte, dem nordischen Barden den kosmopolitischen Ritterdichter.⁵⁹ Dabei verfolgte Wieland kein historisches Interesse, ihm ging es darum, die deutsche Sprache und Literatur seiner Gegenwart zu erneuern. Während Gottsched zu diesem Zweck die Hochsprache reinigen und die Dichtung auf strenge Gebote festlegen wollte, setzte Wieland auf Bereicherung und fand sie in der Bildhaftigkeit der mittelhochdeutschen Literatur, in ihrer beweglichen Syntax, in dem Zauberischen und Phantastischen der ritterlichen Sagenkreise. Um diesen Jungbrunnen zum Sprudeln zu bringen, wollte er ihn für seine Gegenwart genießbar machen. Wie Gleim und Bürger pseudomittelalterliche Minnelieder für Anacreontiker dichteten, schrieb Wieland pseudomittelalterliche Versepen, z.B. *Geron der Adeliche* (1777) oder *Oberon* (1780), in denen er soviel mittelalterliche Sprache und Motive bewahrte, wie er seinen Lesern zumuten zu dürfen glaubte, das dargestellte Rittertum aber in einen Rokoko-Traum verwandelte mit der Lizenz zum (ironisch gebrochenen) Wunderbaren.

Solch raffinierten Spielen mochten die zivilisationsmüden Kulturkritiker gerade entkommen. Mit dem höfisch kultivierten Ritter konnten sie nichts anfangen, interessierte das Mittelalter sie doch gerade als Gegenbild zur aufgeklärt-absolutistischen Gegenwart. Auch ihnen liefen alle positiven Züge des Mittelalters im Ritter zusammen, doch mußte ihr Ritter schlicht sein, geradeheraus, mußte sein Adel im Ethos bestehen nicht in Kultur oder Geburt – nur dann eignete er sich auch als Identifikationsfigur für den Bürger. Klopstocks Bardiaten und der Göttinger Hain bereiten dieses Ritter-Bild vor, im Sturm und Drang setzt es sich durch. Bürgers Balladen, Goethes *Götz*, das Ritterdrama und schließlich der neue Ritterroman, sie alle zeichnen den Ritter als kraftstrotzenden Naturburschen und altdeutschen Biedermann, als „kraftgenialischen Menschen, der frei von Regelzwang und Konvention nur seinem eigenen Gesetz lebt“.⁶⁰

den Bürger. *Chivalry in englischen Geschichtswerken und Romanen: 1770–1830* (= Horizonte. 7). Trier 1991.

59 S. James W. Marchand: Wieland and the Middle Ages. In: *Christoph Martin Wieland. Nordamerikanische Forschungsbeiträge zur 250. Wiederkehr seines Geburtstages 1983*. Hrsg. v. Hansjörg Schelle. Tübingen 1984, S. 33–52.

60 Beaujean: *Der Trivialroman*, S. 100, vgl. die detaillierten Nachweise bei Walther Pantenius: *Das Mittelalter in Leonhard Wächters (Veit Webers) Romanen. Ein Beitrag zur Kenntnis der beginnenden Wiederbelebung des deutschen Mittelalters in der Literatur*

Wie die angehenden Staatsmänner im Antikenroman ist also auch der Ritter ein in der Geschichte aufgesuchtes Ideal. Doch signalisiert seine Kultivierung im ausgehenden 18. Jahrhundert nicht die selbst- und machtbewußte Bejahung der eigenen Gegenwart, sondern eine oppositionelle Haltung dazu. Er dient als Gegenbild zur vermeintlich überzivilisierten Gegenwart, als Möglichkeit, um vermeintlich natürlichen Regungen die Zügel schießen lassen konnte (Grobianismen und Gewalt waren wichtige Ingredienzien dieser Romane), er artikuliert eine deutliche Kultur- und Sozialkritik. Aus dieser Spannung zur eigenen Gegenwart – und zuweilen aus ihrer Verleugnung – entsteht der besondere Geschichtsbezug der Ritterromane.

Goethe hatte mit *Götz von Berlichingen* 1774 eine historische Gestalt gefunden, die nach dem, was über sie und ihre Epoche bekannt war, das Ideal der Stürmer und Dränger ebenso verkörpern konnte, wie sie die Konflikte zu gestalten gestattete, die das Ideal in der Gegenwart des 18. Jahrhunderts heraufbeschwor. Auch wenn Lessing das Stück ablehnte, ihm vorwerfen, daß es seine Grundsätze über das Verhältnis von Dichtung und Geschichte verletzte, konnte er nicht. Die Geschichtlichkeit der Figur beglaubigt ein Handeln, von dem die Stürmer und Dränger träumten, aber sie beglaubigt nichts Unmögliches, weil die Konflikte um dieses Handeln in den Traum mithineingenommen, weil sie auch dort gestaltet sind, wo Goethe sein Ideal historisch verwirklicht sah. So ist es die poetische Wahrheit, die das Drama auch historisch plausibel macht, ist sie es, die Goethes historisches Wissen mobilisierte, ihn den geeigneten Stoff finden ließ und die dichterischen Freiheiten regulierte.

Wo das Ideal dagegen ohne Konflikt und tragischen Ausgang ausgelebt werden, die Sozialkritik nichts kosten sollte, da war sie mit historischem Wissen nur schwer zu verschränken. Zwar machten zahlreiche Ritterdramen populäre Landesfürsten und Kaiser zu ihren Helden, zwar suchten z.B. Friedrich Christian Schlenkert und Ludwig von Baczko auch ihre Romane an historisch bekannte Gestalten anzuknüpfen (beide hatten Geschichte studiert, griffen politische Themen auf und setzten ihr Handbuchwissen in breit ausgelegte Szenen um), doch vermochten die bekannten Namen das darge-

des achtzehnten Jahrhunderts (= Probefahrten. 4). Leipzig 1904. Bei Johann Georg Meinert: Die Ritterromane. Todtengespräch. In: *Für Böhmen von Böhmen* [Prag] 1 (1793), Zweyte Lieferung, S. 70–97 ist dieser, dem Mittelalter zugeschriebene „Genius“ beschrieben: „Wann galten Biedersinn und Treue mehr, als dazumal, wann war man geselliger, froher, größerziger? Wann männliche Thätigkeit und ein gewisser edler Stolz allgemeiner? [...] Wann gab es züchtigere Mädchen, enthaltsamere Jünglinge, gehorsamere Kinder, treuere Gatten? Wann waren die Sitten reiner, die Begierden einfacher, und die Menschen überhaupt so voll Gefühls ihrer Kräfte? [...] Ich möchte jene Zeiten, das goldene Zeitalter, den Lenz der Menschheit nennen, so üppig hob sie sich mit tausend Aesten empor.“ (83) – aber nur, um dann desto schärfer durch das aufklärerische Bild des Mittelalters konterkariert zu werden.

stellte Ritterideal um so weniger zu beglaubigen, je mehr populäre Wunschvorstellungen sich damit verbanden. Wenn Schlenkerts Heinrich IV. den Investiturstreit führt wie Götz seine Fehde, kommen auch für das Empfinden der Zeit Ritterideal und Kaiserwürde nicht mehr zusammen.

Aus diesem Dilemma führte die Abkehr von den großen Namen, ja der Verzicht auf eine bestimmte historische Anbindung überhaupt. *Sagen der Vorzeit* betitelt Leonhard Wächter 1787 eine Sammlung von Rittergeschichten, die den Typus prägen sollte – gleich doppelt distanziert er sich dadurch von der historischen Realität. Sage meint bei ihm, dem Sprachgebrauch der Zeit entsprechend, alles Gesagte, alles zunächst mündlich Überlieferte und dann erst Aufgeschriebene im Gegensatz zu den historischen Überresten und Dokumenten. Nach den Theorien, die die (Literar-) Historiker in der Bibel-, Homer- und Balladen-Philologie über die mündliche Überlieferung entwickelt hatten, galt sie als volkstümlich, primitiv, von der Phantasie bizarr verformt, für den Dichter interessant, aber für den Historiker nur zu gebrauchen, wenn ihn alle anderen Quellen im Stich lassen. Auf diesen poetischen Seitenstrang der historischen Überlieferung behauptet Wächter seine Rittergeschichten zu gründen, ihn behauptet er zu erneuern, wenn auch in bearbeiteter Form, um ihn dem aufgeklärten Leser überhaupt zumuten zu können.⁶¹ Schon im Ansatz ist damit jede konkrete historische Festlegung wie auch jede Konkurrenz mit der Geschichtswissenschaft vermieden. Der Ritterroman wird nicht als historiographische Darstellung ausgegeben, sondern den beliebten Formen fingierter Mündlichkeit zugezählt, den Sagen, Balladen, Märchen, Legenden.⁶²

61 Veit Weber [= Leonhard Wächter]: *Sagen der Vorzeit*, 7 Thle. Berlin 1787–98. Zum Begriff der Sage und ihrer Bearbeitung äußert Wächter sich II 7, III 3–5, IV 141 f. und VII 213, vgl. Pantenius: *Das Mittelalter*, S. 5–7. Einen ganzen Vorrat solcher aus dem mittelhochdeutschen Heldenbuch geschöpfter Sagen breitet der anonyme Verfasser des Aufsatzes „Deutsche Helden der Vorzeit“ aus (In: *Bibliothek der Romane*, Bd. 18. Riga 1791, S. 73–100), um damit zeitgenössische Bearbeitungen anzuregen.

62 „Tag und Nacht wühlte ich mit unermüdetem Fleiße in den bestaubten Chroniken, Legenden, Historien, oder ich ließ mich zu der Hefe des Volkes nieder, besuchte die Schenken und Spinnstuben, und lauschte den Sagen, Erzählungen, Märchen der grauen Vorwelt, die sich in mündlichen Ueberlieferungen fortgepflanzt hatten.“ So zeichnet Meiner: *Die Ritterromane* (S. 75 f.) die Stoffsuche eines Verfassers dieser Romane. Heutigen Lesern wird der Bezug auf die mündliche Überlieferung leicht durch die Dialogform dieser „Erzählungen“ verdeckt, widerspricht sie doch allem, was seither über die Formen mündlicher Überlieferung bekannt geworden ist. Wächter aber, der sich als Schüler Bürgers verstand, geht von der Balladen-Diskussion seiner Zeit aus, und darin galt die Ballade nicht nur als Teil der mündlichen Dichtung, sondern auch als *in nuce* szenisch dramatischer Teil. Weitere Kennzeichen fingierter Mündlichkeit sind die eingestreuten sprachlichen Archaismen und Verse im Minnesänger-Stil, die Nachahmung von Bürgers Volkston, die Annäherung an die Umgangssprache bis hin zur Verwendung von Kraftausdrücken besonders in den Romanen Karl Gottlob Cramers, vgl. Müller-Fraureuth: *Die Ritter- und Räuberromane*, S. 47–52.

Das bestätigt das Attribut in Wächters Titel. Das Mittelalter erscheint darin als „Vorzeit“, als vorgeschichtliche Zeit, als Epoche jenseits der offiziellen Geschichte, nicht weil Wächter es nicht besser wußte (hielt er sich doch im Gegenteil auf seine antiquarische Geschichtskennntnis über das Mittelalter viel zugute), sondern weil er bewußt die Unbestimmtheit eines Zeitraums kultivierte, der die nordische Fantasy-Welt in der Erzählung *Der Harfner* (I 359–412) ebenso umgreifen sollte wie das Salerno des 16. Jahrhunderts in der Erzählung *Die Teufelsbeschwörung* (IV 6–117). Vom nordischen Altertum bis zum Herbst des Mittelalters erstreckt diese Vorwelt sich in bunter Gleichzeitigkeit; ihre Requisiten: die gotischen Gewölbe, Burgen und Harnische, die altdeutsche Tracht, das Vehmgericht und das Faustrecht, bleiben wie auf dem Theater der Zeit immer dieselben. Obwohl sie eigentlich aus dem Spätmittelalter stammen, weil darüber am meisten bekannt war, signalisieren sie die Referenz auf eine mittelalterliche Vorwelt überhaupt, unabhängig davon, zu welchem historischen Zeitpunkt der Roman spielt.

Beide Begriffe, der der Vorzeit oder Vorwelt wie der der Sage, werden rasch zu Kennmarken; bei vielen Ritterromanen tauchen sie im Titel oder Untertitel auf. *Edda von Rabenburg, ein Geschichte aus der Vorwelt* (1791), *Hasper a Spada. Eine Sage aus dem dreizehnten Jahrhunderte* (1792/93), *Adolph der Kühne, Raugraf von Dassel* (1792/93), drei von hunderten von Titeln machen noch eine weitere Möglichkeit deutlich, neben der konkreten Geschichte eine sagenhafte zu erfinden. Wie die Antikenromane stellen sie den Eigennamen des Helden oder der Heldin voran – nur daß es sich hier um unbekannte, meist um erfundene Namen handelt. Vom Geschichtsroman, der mit bekannten Eigennamen an das Vorwissen der Leser appelliert, übernehmen viele Ritterromane nur den Gestus einer historischen Referenz; in Wirklichkeit, die erfundenen Namen zeigen es an, ist ihr Geschichtsbezug pseudo-historisch, ein fiktionales Spiel. Dadurch sind diese Unterhaltungsromane literarisch bewußter, ehrlicher als die historiographisch ambitionierten Mittelalterromane Schlenkerts und Baczkos oder die Antikenromane Feßlers. In besonderem Maße gilt das für Ritterromane, die wie die englische *gothic novel* Elemente des Übernatürlichen und Wunderbaren aufgreifen; vor allem Christian Heinrich Spieß bietet in seinen Schauerromanen zahlreiche Beispiele für eine regelrechte Ironisierung des Geschichtsbezugs.

Trotz allen Ausweichens vor der bekannten, der schriftlich fixierten, offiziellen Geschichte verzichten aber auch die Ritterromane auf die historiographische Beglaubigung keineswegs ganz. Im Gegenteil, je freier sie ihr sagenhaftes Mittelalter ausmalen, desto liebevoller hängen sie es durch einige sprachliche oder kulturgeschichtliche Details an den Häkchen der antiquarischen Geschichtskunde auf. Diesem Zweck dienen neben den eher seltenen Einleitungen vor allem die Fußnoten. Darin werden z.B. im Dialog gebrauchte sprachliche Archaismen übersetzt (manche Autoren fügen ihren Romanen

ganze Glossare bei), heraldische Details erläutert oder besondere Rituale erklärt, oft auch Quellen und Forschungsliteratur genannt, ja bisweilen sogar Parallelstellen in mittelhochdeutschen Texten angegeben. Natürlich konnten auch diese Beglaubigungen fingiert oder mit fingierten kombiniert werden wie bei Johann Georg Schilling, der seinen Roman *Berthold von Urach. Eine wahre tragische Rittergeschichte aus den Zeiten des Mittelalters* (1787–89) aus vermoderten Handschriften zu ziehen behauptet und ihm einen Anhang *Über das Ritterwesen im Mittelalter* beifügt. Ob fingiert oder echt, diese Beglaubigungen bleiben fast überall punktuell, den eigentlichen Geschichtsbezug stiftet die Überzeugungskraft des pseudohistorischen Mittelalter-Klischees, beides zusammen reicht dem Ritterroman als Referenz auf Geschichte aus.

Einen besonderen Typ historischer Erzählungen repräsentieren die Vergangenheitsromane Benedikte Nauberts.⁶³ Stofflich scheinen sie dem Ritterroman verwandt, spielen sie doch in einer mittelalterlich getönten Vorwelt, die ohne innere Differenzierung und Epochenkolorit immer die gleiche bleibt, unabhängig davon, ob die Handlung in der Völkerwanderungszeit angesiedelt ist oder im Dreißigjährigen Krieg. Auch gründet Naubert ihre Romane wie Leonhard Wächter gerne auf Sage und Legende: Die erfundenen Handlungsteile entwickelt sie häufig aus einer apokryphen, ursprünglich mündlichen Geschichtsüberlieferung, die in den Balladen und der alten Ritterepik noch zu greifen und ohnehin so ungewiß und phantastisch sei, daß sie im Gegensatz zu den historischen Tatsachen frei ausgesponnen werden dürfe. Dennoch unterscheiden sich Nauberts Romane zumindest vom frühen Ritterroman grundlegend: im Geschichtsbezug, in der Geschichtsauffassung und in der Form.

Formal nämlich handelt es sich bei ihnen nicht um Dialogromane, vielmehr sind sie nach dem Vorbild Wielands gebrochen auktorial erzählt. Oft wendet die Erzählinstanz sich direkt an die Leser, kommentiert sie das Erzählte, ironisiert sie ihre Perspektive. Erscheint die dargestellte Geschichte in den dialogischen Antiken- und Ritterromanen immer schon szenisch vergewärtigt, so ergibt sie sich bei Naubert wie bei Wieland als Resultat eines bewußt gehaltenen Erzähl- und das heißt Vermittlungsvorgangs, in dem Naubert zuweilen sogar den Abstand zwischen der Gegenwart des Lesers und der dargestellten Geschichte thematisiert. Die Geschichte beginnt bei ihr als das Vergangene zu erscheinen, ohne daß dieser Gesichtspunkt sich gegen die vorherrschende Beglaubigungsfunktion schon durchsetzt. Noch gilt die Geschichte

63 Eine zuverlässige und vollständige Bibliographie der anonym erschienenen Romane fehlt, die wichtigsten Vorstudien dazu bieten immer noch Christine Touaillon: *Der deutsche Frauenroman des 18. Jahrhunderts*. Wien, Leipzig 1919. Reprographischer Nachdruck Bern 1979, S. 341–447 und Kurt Schreinert: *Benedikte Naubert. Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte des historischen Romans in Deutschland* (= Germanische Studien. 230). Berlin 1941. Nachdruck Nendeln/Liechtenstein 1969.

auch hier als das Wirkliche, das die erfundene Fabel glaubwürdig machen soll. Doch verwebt Naubert ihre Fabeln so geschickt mit dem bemühten Geschichtswissen, nähert sie beides so weit aneinander an, daß es zu einer neuartigen Synthese verschmilzt.

Erklären läßt diese Synthese sich aus der Verbindung von Rationalismus, Empfindsamkeit und Frühromantik, die Nauberts Schreiben prägt.⁶⁴ Einer alten Leipziger Gelehrtenfamilie entstammend, erhielt Naubert, unterrichtet von älteren Brüdern, die an der Leipziger Universität studierten, eine gründliche Gelehrtenbildung und erwarb mit der Zeit so vorzügliche Kenntnis der alten Sprachen und der Geschichte, daß sie damit wahrscheinlich alle anderen Verfasser von historischen Romanen im ausgehenden 18. Jahrhundert übertraf. Sie war gelehrt und zwar auf Leipziger Art gelehrt: Die Hochburg des Rationalismus, in der sie die ersten vierzig Jahre ihres Lebens verbrachte, bestimmte ihre Geschichtsauffassung grundlegend. Strenge Kritik und eherner Respekt vor den geprüften Tatsachen waren ihr selbstverständlich. Der pragmatischen Geschichtsdeutung entnahm sie die Unterscheidung zwischen der äußeren Geschichte, die sich in den Tatsachen manifestiert und der inneren Geschichte der verborgenen Zusammenhänge; auf diesen Gegensatz gründete sie ihre Erzählungen. Während die meisten Ritterromane sich auf erfundene Figuren beschränken, geht Naubert fast immer von historischen Personen und ihrem verbürgten Umfeld aus, beachtet überlieferte Charakterzüge und Ereignisse, zielt aber über diese öffentliche Geschichte hinaus auf die dahinter verborgene geheime. Diese findet sie nicht wie der Antikenroman in der Psychologie, sondern in verleugneten Familienverhältnissen: bei illegitimen Töchtern, vertauschten Kindern, entführten Bräuten, Geschwisterrivalitäten. Personal und Motive des empfindsamen Familienromans bringt Naubert in den Geschichtsroman ein, sie machen die geheime Geschichte aus, die in ihren Romanen im Vordergrund steht.

Naubert hat den Zweischichtenroman so wenig erfunden wie der oft dafür gerühmte Walter Scott⁶⁵ – ein so grundlegendes Erzählprinzip wie die Verbindung von erfundenen, in eine Liebeshandlung verstrickten Figuren im Vordergrund und historisch treu geschilderten, wirklichen Personen im Hintergrund läßt sich nicht einem einzigen Erfinder oder einer einzigen Erfinderin

64 Eine solche Verbindung von scheinbar Unvereinbarem ist von den Literaturhistorikern nicht vorgesehen, deshalb fallen immer wieder Teile von Nauberts Werk aus ihren Suchrastern heraus. Vgl. die Kritik der Forschung bei Jeannine Blackwell: Die verlorene Lehre der Benedikte Naubert: die Verbindung zwischen Phantasie und Geschichtsschreibung. In: *Untersuchungen zum Roman von Frauen um 1800*. Hrsg. v. Helga Gallas und Magdalena Heuser (= *Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte*. 55). Tübingen 1990, S. 148–159.

65 Schreinerts Kernthese lautet, Naubert habe den Zweischichtenroman „zuerst [...] durchgeführt“ (*Benedikte Naubert*, S. 27) und Scott habe ihr Modell übernommen (101 f.).

zurechnen. Es bestimmt bereits die Geschichtsromane des Barock, findet sich im Pikaro-Roman und liegt auch Wielands *Agathon* zugrunde, Vorbildern, die Naubert allesamt kannte. Das schmälert ihre eigene Leistung keineswegs. Sie hat den Zweischichtenroman für das historische Wissen, die kritischen Maßstäbe und die Geschichtsauffassung ihrer Zeit erneuert. Bestätigte der Ritterroman bloß das Vorurteil, über die Ritterzeiten könne nur romanhafter Unsinn erzählt werden, so erschlossen Nauberts Romane das Mittelalter – und damit die Nationalgeschichte – auch für anspruchsvolle, historisch gebildete Leser. In immer neuen Variationen lehrten sie ein ausbaufähiges Prinzip. Deshalb macht Körner Schiller auf sie aufmerksam, als er ihn von der Geschichtsschreibung zur Dichtung zurückzulocken versucht,⁶⁶ deshalb studieren Novalis, Fouqué, Arnim, Kleist und E.T.A. Hoffmann ihre Romane,⁶⁷ deshalb bezeichnet Walter Scott sie 1799 in der Vorrede zu seiner Übersetzung von Goethes *Götz* als „excellent“.⁶⁸ Vor allem die Romantiker und Scott lernten daraus, wie man Geschichte und Roman, historische Kenntnis und freie Erfindung, Politik und Romanze, Moral und Familiendrama für ein bürgerliches Publikum überzeugender verwebt, als dies den meisten Antiken- und Ritterromanen gelang.

- 66 Brief vom 2. November 1788 (NA 33 I, 243). Schiller scheint der Empfehlung erst in späteren Jahren gefolgt zu sein und sie dann nicht mehr für seine Erzählprosa genutzt zu haben, sondern für das Geschichtsdrama. Die Figur der Thekla und einige Handlungsmotive im *Wallenstein* sind von Nauberts Roman *Geschichte der Gräfin Thekla von Thurn, oder Scenen aus dem 30jährigen Kriege* (2 Thle. Leipzig 1788) angeregt (dazu ausführlich Touaillon: *Der deutsche Frauenroman*, S. 441 f.).
- 67 Michael Neumann: Novalis und ‚Walther von Montbarry‘. In: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* N.F. 30 (1989), S. 317–321. Auch der junge Fouqué las Nauberts *Walther von Montbarry, Großmeister des Tempelordens* (2 Thle. Leipzig 1786) und war so beeindruckt davon, daß er dieser Lektüre noch nach vierzig Jahren in seinen Lebenserinnerungen gedachte (*Lebensgeschichte des Baron Friedrich De la Motte Fouqué*. Halle 1840, S. 153). Arnim interessierte sich vor allem für Nauberts *Neue Volksmärchen der Deutschen* (4 Thle., Leipzig 1789–93), lobte sie in der *Zeitung für Einsiedler* (Nr. 32 vom 20. Juli 1808. Reprint mit einem Nachwort v. Hans Jessen Stuttgart 1962, Sp. 256), schätzte aber auch ihre Romane (s. seinen Nachruf: Noch Etwas über die verstorbene Dichterin Naubert. In: [Dresdner] *Abend-Zeitung* Nr. 270 vom 11. November 1819. Beide Texte wieder in Achim von Arnim: *Werke in sechs Bänden*. Hrsg. v. Roswitha Burwick, Jürgen Knaack, Paul Michael Lützel, Renate Moering, Ulfert Ricklefs und Hermann F. Weiss. Frankfurt 1989 ff. [im Folgenden unter Angabe von Bandnummer und Seitenzahl zitiert als: AW], hier Bd. 6, S. 245 f. und 662 f.). Kleist übernahm die Fabel von Nauberts Roman *Herrmann von Unna. Eine Geschichte aus den Zeiten der Vehmgerichte* (2 Thle. Leipzig 1788) für sein *Käthchen von Heilbronn*.
- 68 Walter Scott: *Goetz of Berlichingen with the iron hand*. London 1799 erwähnt S. XI *Herrmann von Unna. Eine Geschichte aus den Zeiten der Vehmgerichte* (2 Thle. Leipzig 1788) und *Alf von Dülmen, oder Geschichte Kaiser Philipps und seiner Tochter. Aus den ersten Zeiten der heimlichen Gerichte* (2 Thle. Leipzig 1790), vgl. Friedrich Sommerkamp: *Walter Scotts englische und deutsche Belesenheit*. Diss. masch. Berlin 1924.

Das läßt sich besonders an Nauberts Figurengestaltung zeigen. An die Stelle idealer Vorbilder aus dem Antikenroman und erträumter Kraftnaturen aus dem Ritterroman treten bei ihr mittlere und das heißt mittelmäßige, ja oft ein wenig kümmerliche Helden. Viele werden gerade durch ihre Schwächen charakterisiert, so Karl der Große, der in Nauberts *Geschichte Emmas, Tochter Kaiser Karls des Großen und seines Geheimschreibers Eginhard* (1785) als Schürzenjäger und tyrannischer Vater erscheint oder Kaiser Wenzel, den *Herrmann von Unna. Eine Geschichte aus den Zeiten der Vehmgerichte* (1788) als trunksüchtigen Verschwender zeigt. Monumentalisierten historischen Gestalten begegnet Naubert mit rationalistischer Skepsis, Denkmäler holt sie durch die Familienperspektive von den Sockeln, die großen Herrscher stützt sie auf das Maß allzu menschlicher Neigungen zurück.

Aber auch Nauberts erfundene Helden zeigen sich oft schwach und wie überfordert. Immerzu sind sie auf der Suche: nach einer verschwundenen Geliebten, nach Aufklärung über ein Geheimnis ihrer Familiengeschichte, nach der Lösung einer über sie verhängten Intrige. Immerzu ringen sie mit Rollenzuweisungen, gegen die es keine Auflehnung gibt, unterliegen sie moralischen Normen, die sie spalten, suchen sie vergeblich nach den ausgegrenzten Teilen ihres Selbst. In mehreren Romanen müssen sie am Ziel ihres Weges sterben. Wie Nauberts Romane insgesamt tragen sie das Mal der Melancholie.

Darin zeigt sich mehr als rationalistische Skepsis, zeigt sich gerade eine Reaktion gegen den Rationalismus. Ausdrücklich stellt Naubert ihn nirgendwo in Frage, von der offenen Kulturkritik der Stürmer und Dränger ist sie weit entfernt. Aber das Leid an den verbotenen Wünschen, die Qual unter dem stoischen Ich-Ideal macht sie zu ihrem Thema, und es ist die Beschäftigung mit diesem Thema, die sie in ihrer Jugend zur Empfindsamkeit, mit der Zeit aber immer stärker zur Romantik treibt. Schon in ihrem ersten Roman *Heerfort und Klärchen* (1779), einer empfindsamen Familiengeschichte aus der Gegenwart, unterbricht sie die verwickelten Suchaktionen der Helden, wo es ihr mit ihnen die Sprache verschlägt, wo „unaussprechliche“ Gefühle sich durch vorsprachliche Äußerungen und Zeichen verraten.⁶⁹ Unausprechlich aber sind diese Gefühle nicht nur ob ihrer Intensität, sondern weil sie die Normen überschreiten, die der Text ausdrücklich aufrecht erhält.

Dieses Dilemma bleibt Nauberts Thema auch, als sie, die allgemeine Wendung gegen die Empfindsamkeit äußerlich mitvollziehend, in ihrem zweiten Roman, der *Geschichte Emmas, Tochter Kaiser Karls des Großen und seines Geheimschreibers Eginhard* (1785), Einzelzüge des empfindsamen

69 Vgl. Gerhard Sauders Nachwort zu Benedikte Naubert: *Heerfort und Klärchen. Etwas für empfindsame Seelen*. Zwei Teile in einem Band. Mit einem Nachwort v. Gerhard Sauder (= Texte zum literarischen Leben um 1800. 9). Hildesheim 1982.

Familienromans karikiert, seine Grundsätze jedoch auf den Vergangenheitsroman überträgt und dabei neu motiviert. Hier nämlich, in der Geschichte, scheinen die Ausflüchte der jungen Helden wahrscheinlicher, hier können sie plausibler in die abenteuerlichen Nebenhandlungen, spannenden Episoden und farbenfrohen Szenen verstrickt werden, über denen sie (wie die Leser und die Autorin) wenigstens zeitweise den traurigen Anstoß ihrer Suche vergessen. Naubert entdeckt die Geschichte als Trost gegen das Unbehagen im Rationalismus. Doch währt dieser Trost immer nur so lange, bis sich mit den rationalistischen Urteilen auch die Dilemmata erneuern. Aus einer Welt der unerschöpflichen Abenteuer verwandelt die Geschichte sich in Nauberts Romanen zum Labyrinth sinnloser Anstrengungen, aus einem Zufluchtsort in ein Gleichnis für die Vergeblichkeit jeden Fluchtversuchs. So nahe Naubert mit dieser Auffassung dem barocken Geschichtsroman kommt, so fern rückt sie dem Antiken- und dem Ritterroman. In beiden beglaubigt die Geschichte Ideale, mögen sie auch einmal als Vorbild für die Gegenwart ausgemalt sein, das andere Mal als Gegenbild. In Nauberts Romanen zerfallen die Ideale, und damit wird die Geschichte tendenziell aus ihrer Beglaubigungsfunktion entlassen. Das ist ein weiterer Grund, warum Nauberts Vergangenheitsromane den zeitgenössischen Lesern soviel zukunftsträchtiger erschienen als der Antiken- und Ritterroman.

Indem Naubert die Geschichte aus dem Würgegriff des Idealen entläßt, findet sie in ihren Romanen eine neue Art von Geschichtsbezug. Er ist weniger antiquarisch punktuell als übergreifend synthetisch, er beruht nicht bloß auf Einzelheiten, von denen sich das Erfundene klar abheben läßt, sondern tendiert im Zweischichtenroman zur Angleichung von Verbürgtem und Erfundenem, von öffentlicher und geheimer, hoher und niederer Geschichte. Das zeigt sich z.B. am Verschwinden der Fußnoten aus dem Text, am weitgehenden Verzicht auf Vorworte, Quellenangaben und Anhänge. Bei Naubert übernimmt deren Funktion die Erzählinstanz, die in den Dialogromanen fehlt. Sie kennzeichnet nun Erzählteile als unverbürgte Sage oder zitiert in dramatischen Situationen eine Quelle. Dabei aber können ihre klaren Markierungen sich wie bei Wieland in ein Spiel verwandeln, das die Übergänge eher verwischt als hervorhebt. Naubert vollzieht einen Übergang. Deshalb stehen Altes und Neues in ihren Romanen noch zusammen. Durch ihre Wirkung aber weist sie auf die Romantik voraus.

Neben den Romanen Wielands fand nur der vierte Typ des Geschichtsromans Aufnahme in den Kanon: der historisierende Künstlerroman. Und noch in einem weiteren Punkt nimmt er eine Sonderstellung ein: Gingen die drei anderen Typen aus älteren Genres hervor: der Antiken- aus dem Staatsroman, der Ritter- aus dem Amadisroman, Naubert aus dem barocken Geschichts- und empfindsamen Familienroman, so entstand der Künstlerroman als eine Neuschöpfung des Sturm und Drang. Begründet hat ihn und gleich auch ins

Historische gewendet Wilhelm Heinse mit *Ardinghello und die glückseligen Inseln* (1787). Allerdings blieb diese *Italiänische Geschichte aus dem [späten] sechszehnten Jahrhundert* ohne unmittelbare Nachfolge. Erst als Wackenroder und Tieck in den *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1797) ihr neues Künstlerideal entwickelten, als sie neben Italien auch Deutschland als Schauplatz entdeckten und die Handlungszeit ins Mittelalter (einschließlich der Dürerzeit) verlegten, wurde die historische Spielart des Künstlerromans beliebt: Von Tiecks *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798) über Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* (1802) und Brentanos *Chronika eines fahrenden Schülers* (1802) bis hin zu Arnims *Kronenwächtern* (1817)⁷⁰ und den Künstlernovellen E.T.A. Hoffmanns⁷¹ reicht die Beschäftigung der Romantiker damit.

Zeitlich weist der historisierende Künstlerroman also über den Geltungsrahmen der vorgeschlagenen Typologie hinaus. Außer dem *Ardinghello* steht er nicht mehr im Zeichen des Sturm und Drang, sondern in dem der Romantik, gehört er nicht mehr in die Pionierzeit der neuen Erzählliteratur, sondern in die Zeit ihres großen Umbruchs zwischen 1795 und 1819. Und doch zeigt er sich unter dem Aspekt des Geschichtsbezugs als einheitlicher Typus: dem Geschichtsroman des späten 18. Jahrhunderts näher verwandt als dem Roman Scottscher Prägung. Deshalb seien die Probleme dieses Geschichtsbezugs hier wenigstens angedeutet.

Im Künstlerroman vergewissern Künstler sich der Eigenlogik ihres Handelns, wo es in innere und äußere Konflikte führt; deshalb nehmen diese Texte leicht programmatischen Charakter an. Anhand von Künstlerbiographien zeigen sie idealtypisches Gelingen oder idealtypisches Scheitern – je stärker die vertretenen Grundsätze provozieren, desto näher liegt ihre Rechtfertigung mit den Sitten anderer Geschichtsepochen oder der anerkannten Autorität hi-

70 Arnims Roman geht in der biographisch entfalteten Künstler-Thematik keineswegs auf, seine Etikettierung als Künstlerroman griffe beträchtlich zu kurz. Andererseits spielt Antons Künstlertum doch eine so wichtige Rolle darin, daß es den Text zumindest in den Umkreis des Künstlerromans rückt.

71 Hier sind vor allem die in den *Serapions-Brüdern* (1819–21) versammelten Erzählungen zu nennen: *Der Artushof* (1815), *Der Kampf der Sängers* (1817), *Doge und Dogaresse* (1817), *Meister Martin der Kufner und seine Gesellen* (1817/18), *Das Fräulein von Scudéry* (1818), *Nachricht aus dem Leben eines bekannten Mannes* (1819), *Signor Formica* (1819) und *Der Zusammenhang der Dinge* (1819). Nicht all diese historisierenden Erzählungen sind Künstlernovellen, und nicht alle Künstlernovellen in den *Serapions-Brüdern* sind in der Geschichte angesiedelt. Vielmehr spielt Hoffmann in seinem Erzähllaboratorium bewußt verschiedene Themen und Möglichkeiten des historisierenden Erzählens durch, wobei er ihre Poetik in der Rahmenerzählung mehrfach zur Diskussion stellt. Dadurch bieten die *Serapions-Brüder in nuce* einen Überblick über die Spielarten historisierenden Erzählens bis zur Durchsetzung des Scottschen Romanmodells.

storischer Gestalten (Raffael, Dürer). Als Zuflucht vor den Verurteilungen bestimmter Momente künstlerischen Handelns in der Gegenwart prägt der Künstlerroman utopisch didaktische Züge aus.

Die ältere Forschung hat ihm deshalb, gerade im Vergleich mit dem Geschichtsroman des 19. Jahrhunderts, den konkreten Geschichtsbezug überhaupt abgesprochen: Außer einigen kulturgeschichtlichen Details in Arnims *Kronenwächtern* seien die dargestellten Geschichtsepochen nicht von dieser Welt. Sie repräsentierten Idealvorstellungen, „Märchenträume“, das Schlaraffenland, aber keine konkrete geschichtliche Wirklichkeit.⁷² Dagegen sucht die neuere Forschung, dem romantischen Kunstprogramm die gesellschaftlichen und historischen Bezüge zurückzugeben und betont, wie präzise Heinse in seinem Roman der galanten italienischen Geschichtsschreibung folgt, wie gut Novalis die Mittelalterforschung seiner Zeit kannte, wie bewußt er mit den historischen Angaben in seinem Roman auf die neuen Einsichten anspielt.⁷³

So wertvoll diese Hinweise sind, so sehr drohen nun sie ein schiefes Bild zu ergeben, unterlassen es die neueren Arbeiten doch oft, außer den konkreten Einzelbezügen auch die Eigenart des Geschichtsbezugs insgesamt zu reflektieren. Die aber ist nur zu verstehen, wenn man ihre charakteristische Abstraktheit mit der idealisierenden Tendenz der Künstler-Thematik zusammenhält. Die Romane zeigen in der Geschichte aufgesuchte künstlerische Ideale, genauer: sie zeigen die gegenwartsbezogene Auseinandersetzung mit geschichtlich gedachten Idealen.

Diese Ideale haben bei den Romantikern einen anderen Wirklichkeitsgehalt als die didaktischen Helden im Antiken- oder die Wunschbilder im Ritterroman. Das liegt an der Entwicklung des Geschichtsdenkens ebenso wie am romantischen Begriff des Romans. Die Romantiker beziehen ihre Geschichtserzählungen weniger auf die antiquarische Einzelerkundung als auf die allgemeinen Epochendeutungen der Geschichtsphilosophie. Das Mittelalter, die Dürerzeit, die Reformation sind für sie weniger durch Einzelereignisse und kulturhistorische Details gekennzeichnet als durch die geschichtsphilosophische und das heißt gedanklich begriffliche Bestimmung, wie sie vor allem Herder, Fichte und nicht zuletzt die Romantiker selbst entwickelten. Wenn Novalis den *Ofierdingen* in einer „tiefsinnige[n] und romantische[n]“

72 So schon Wenger, Gutkelch und zusammenfassend mit langer Nachwirkung Hermann August Korff: *Geist der Goethezeit. Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte*, 5 Bde. Leipzig 1923–58, hier: Bd. 1: Sturm und Drang ¹1958, S. 250 f.; Bd. 3: Frühromantik ³1959, S. 497–524 und 559–596; Bd. 4: Hochromantik ²1955, S. 357–359.

73 S. z.B. Max L. Baeumers Nachwort zu der von ihm betreuten kritischen Studienausgabe des *Ardinghello* (Stuttgart 1975) sowie neuerdings besonders engagiert Ira Kasperowski: *Mittelalterrezeption im Werk des Novalis* (= Hermaea. Germanistische Forschungen N.F. 74). Tübingen 1994.

Übergangsepoche „zwischen den Zeiten der Barbarey und dem kunstreichen vielwissenden und begüterten Weltalter“ ansiedelt,⁷⁴ so spielt er mit jedem dieser Attribute auf eine literarhistorische Epochendeutung an, die geschichtsphilosophisch begründet, warum gerade damals und nur damals der Minnesang möglich war.⁷⁵ Anders als später in den Geschichtsromanen Scottscher Prägung wird die Referenz auf die Geschichte von den Romantikern nicht mit realistischen Mitteln hergestellt, sondern mit idealistischen, beruht sie nicht auf kulturhistorischen Details und Lokalfarben, sondern auf begrifflichen Deutungskonzepten, die dann symbolisch gebraucht wurden. Trotz der Abstraktheit dieser Art von Geschichtsbezug war damit im Verständnis der Romantiker das Wesen der bezeichneten Epoche besser getroffen, als äußere Anspielungen es jemals treffen könnten.

Gleichzeitig wird das Künstlerideal dadurch aufgebrochen, daß die Romantiker den Künstlerroman in ihr Programm der Transzendentalpoesie einbeziehen. Die Kunst soll auf das Absolute, das Transzendente, das Heilige verweisen, das sie in der Moderne notwendig verfehlt. Beides, die Ausrichtung auf das Absolute wie seine notwendige Verfehlung, drückt sich in der romantischen Roman-Poetik aus: in der Allegorie, dem Fragmentcharakter, der Sehnsucht, der romantischen Ironie. Auf einer neuen Ebene kehren die Romantiker mit diesen Mitteln zu dem subjektiven, willkürlichen, phantastischen Erzählstil der Barockromane zurück, den Adelung und Sulzer so scharf kritisiert hatten; der Geschichtsroman des 19. Jahrhunderts wird dagegen nach Möglichkeit einen objektivierenden, realistischen Erzählstil pflegen. Von den Paradoxien und der Dialektik der romantischen Roman-Poetik aber wird auch das dargestellte Künstlerideal ergriffen. Die Romantiker suchen es im Mittelalter auf, um hinter den Sündenfall der Moderne zurückzugelangen – sobald sie es aber darzustellen versuchen, zeigt sich, daß dies nur mit den Mitteln der Moderne, also indirekt, verweisend, negativ möglich ist, daß das Ideal verschwinden muß, wo es erscheinen soll. Deshalb stellen sich bereits in den *Herzensergießungen* bei der Darstellung des spätmittelalterlichen Künstlers die Probleme der Moderne ein, erfährt die Tendenz zur Idealisierung überall ihre Brechung durch romantische Ironie.

Beide Vorgänge, die Bezugnahme auf die Geschichtsphilosophie und die dialektische Brechung des Künstlerideals, stellen den Geschichtsbezug der Künstlerromane auf eine völlig neue Grundlage; strukturell aber bleibt er den

74 Novalis: Heinrich von Ofterdingen. In ders.: *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*. Hrsg. v. Paul Kluckhohn und Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz. Historisch-kritische Ausgabe. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1960 ff. [von nun an unter Angabe von Bandnummer und Seitenzahl zitiert als Novalis: *Schriften*], Bd. 1 (21960), S. 204.

75 Kasperowski: *Mittelalterrezeption*, S. 179–194.

anderen Typen des Geschichtsromans im ausgehenden 18. Jahrhundert verwandt. Noch immer dient die (jetzt philosophisch bestimmte) Geschichte zur Beglaubigung eines (vielfach gebrochenen) Ideals. Noch immer wird der Bezug zu ihr punktuell hergestellt, wenn auch durch geschichtsphilosophische Begriffe statt durch antiquarische Einzelheiten.

Allerdings sind es auch die Romantiker, die daneben eine Beschreibungstechnik entwickeln, welche im Geschichtsroman Scottscher Prägung zum wichtigsten Mittel eines synthetisch realistischen Geschichtsbezugs werden wird. Statt die seelischen Vorgänge der Figuren rationalistisch zu analysieren, werden sie indirekt, an der Art ihrer Wahrnehmung, gespiegelt. Diesem Zweck dienen stimmungsvolle Charakteristiken von Landschaften, Ruinen oder Interieurs, die weder im Künstlerroman noch im romantisch weiterentwickelten Ritterroman (etwa bei Fouqué oder dem jungen Tieck)⁷⁶ historisch indiziert sind, die der Geschichtsroman des 19. Jahrhunderts aber nur auf *historische* Landschaften, Bauten oder Interieurs zu übertragen braucht, um seine vielgerühmten „Lokalfarben“ zu erwerben. Noch vor ihm übernehmen die romantischen Geschichtsschreiber diese Beschreibungstechnik: Von Johannes Müller bis Ranke gebrauchen sie sie zur individualisierenden Ausmalung ihrer neuen, dramatisch zugespitzten Szenerien, stellen sie damit, wie Ranke dieses Verfahren treffend kennzeichnen wird, „das Allgemeine unmittelbar und ohne langen Umschweif durch das Besondere“ dar.⁷⁷ Mit den eigenen Mitteln der Romantiker, die sie nur selbst noch nicht dazu verwendeten, wird ihr begrifflich-abstrakter Geschichtsbezug durch einen konkret-symbolischen ersetzt.

Überhaupt sind Entwicklung und Ende des romantischen Geschichtserzählens nur aus der Wechselwirkung mit der Geschichtswissenschaft zu verstehen. In dem Augenblick nämlich, als ein Romantiker vom historisierenden Künstlerroman zum allgemeinen Geschichtsroman überging, mußte er feststellen, daß die bislang geltende Grenze zwischen Dichtung und Historie sich

76 Z.B. in der Erzählung *Adalbert und Emma oder das grüne Band. Eine Rittergeschichte* (1793) in: Ludwig Tieck: *Schriften 1789–1794*. Hrsg. v. Achim Hölder (= Schriften. 1). Frankfurt 1991, S. 129–181. Tiecks Entwicklung vom (romantisierten) Ritterroman über den historischen Künstlerroman bis zum historischen Roman in Orientierung an Scott (*Der Aufruhr in den Cevennen* 1826, *Vittoria Accorombona* 1840) spiegelt die allgemeine Wandlung des historisierenden Erzählens in Deutschland.

77 Leopold von Ranke: Erwiderung auf Heinrich Leos Angriff. In: *Hallische Literaturzeitung* Nr. 131, Mai 1828, Sp. 193–199. Wieder in: Leopold von Ranke: *Sämtliche Werke* [von nun an abgekürzt zitiert als: SW], Bd. 53/54. Leipzig 1890, S. 659–666. Vgl. dazu Gerrit Walther: Der ‚gedrungene‘ Stil. Zum Wandel der historiographischen Sprache zwischen Aufklärung und Historismus. In: *Historismus in den Kulturwissenschaften. Geschichtskonzepte, historische Einschätzungen, Grundlagenprobleme*. Hrsg. v. Otto Gerhard Oexle und Jörn Rüsen (= Beiträge zur Geschichtskultur. 12). Köln, Weimar, Wien 1996, S. 99–116 und unten Kapitel V.

verschoben hatte. Ausgerechnet über *Die Kronenwächter*, diesen Höhepunkt des romantischen Geschichtserzählens, geriet Achim von Arnim 1817 in eine Auseinandersetzung mit Jacob und Wilhelm Grimm. Sie macht deutlich, wie die Geister, die die Romantik rief, sich als neu formierende Geschichtswissenschaft gegen sie selbst kehrten.

Arnims Buch ist die einzige Geschichtserzählung der deutschen Romantik, die die ältere Forschung (mit Einschränkungen) als „historischen Roman“ gelten ließ.⁷⁸ Heute wird sie dagegen vom Geschichtsroman Scottscher Provenienz eher abgegrenzt und als Sagenroman oder romantische Kunstsage gekennzeichnet.⁷⁹ Für diese Einschätzung sprechen gute Gründe, sofern man den Sagenroman nicht als Gattung auffaßt, sondern als eine Spielart des Geschichtserzählens im ausgehenden 18., frühen 19. Jahrhundert.

Ein Sagenroman sind *Die Kronenwächter*, insofern darin durch Anspielungen ein ganzes System von Sagen aufgerufen und zum Deutungsmuster der Figuren gemacht wird (Paris, Herkules, Parzival, Christus-Anspielungen, Genovefa-Motiv), insofern Motive aus verschiedenen Sagenkreisen in die Handlung aufgenommen und neu kombiniert werden (Barbarossa- und Faustsage), insofern historische Begebenheiten in den Bereich der Sage verschoben werden (Armer Konrad, Politik Maximilians), insofern neue Sagen erfunden werden (Geheimbund der Kronenwächter) und, das ist am wichtigsten, insofern die poetologische Eigenart der Sage die Romanpoetik insgesamt bestimmen soll.

Sagen seien, sagt Arnim, „ganz unwahr“ im Hinblick auf die geschichtlichen Begebenheiten, „doch das Wahrste, was ein Volk zur Darstellung seiner liebsten Gedanken hervorbringt“ (AW 3, 877).⁸⁰ Frei sprängen sie mit den geschichtlichen Tatsachen um, auf die sie sich beziehen, doch eben dabei erreichten sie die höhere, die heimliche, die geistige Wahrheit der Geschichte. Sie sind eine Form der Volkspoesie, eine ursprüngliche Form der Dichtung und da Arnim keine prinzipielle Trennung zwischen Volks- und Kunstpoesie gelten läßt, sieht er sie dem gleichen Gegenstand verpflichtet, auf den er in

78 So schon Wenger, Gutkelch und Korff, deren Einschätzung von einigen neueren Arbeiten fortgeschleppt wird, etwa von Sottong und von Hans Dieter Huber: *Historische Romane in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Studie zu Material und schöpferischem Akt ausgewählter Romane von A.v. Arnim bis A. Stifter* (= Münchner Germanistische Beiträge. 24). München 1978.

79 Paul Michael Lützel: Achim von Arnim: ‚Die Kronenwächter‘ (1817). In: P.M.L.: *Geschichte in der Literatur. Studien zu Werken von Lessing bis Hebbel*. München 1987, S. 173–227. Dort auch ein Forschungsbericht und eine ausführliche Diskussion der Gattungsfrage.

80 Vgl. dazu Jacob Grimms Brief an Arnim vom 6. Mai 1812. In: *Achim von Arnim und die ihm nahestanden*. Hrsg. v. Reinhold Steig und Hermann Grimm. Bd. 3: Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm. Bearbeitet v. Reinhold Steig. Stuttgart, Berlin 1904. Reprint Bern 1970 [von nun an abgekürzt zitiert als: Steig III], S. 192 f.

„Dichtung und Geschichte“, dem Einleitungsabschnitt der *Kronenwächter*, seine Kunstsage anweist: der „Heimlichkeit der Welt“, der „Geschichte in ihrer höchsten Wahrheit“, dem „vergessene[n] Wirken der Geister, die der Erde einst menschlich angehörten“ (AW 2, 13). Die höchste Wahrheit der Geschichte ist für ihn eine geistige Wahrheit; deshalb können nur „die heiligen Dichter“ darauf hindeuten. Die „Lüge“ im Tatsächlichen ist ihnen dabei wie der Volkssage „schöne Pflicht“:

Dichtungen sind nicht Wahrheit, wie wir sie von der Geschichte und dem Verkehr mit den Zeitgenossen fordern, sie wären nicht das, was wir suchen, was uns sucht, wenn sie der Erde in Wirklichkeit ganz gehören könnten, denn sie alle führen die irdisch entfremdete Welt zu ewiger Gemeinschaft zurück. Nennen wir die heiligen Dichter auch Seher und ist das Dichten ein Sehen höherer Art zu nennen, so läßt sich die Geschichte mit der Kristallkugel im Auge zusammenstellen, die nicht selbst sieht, aber dem Auge notwendig ist, um die Lichtwirkung zu sammeln und zu vereinen; ihr Wesen ist Klarheit, Reinheit und Farblosigkeit. (AW 2, 14)

Die Dichtung als Offenbarung und Versöhnung mit dem Heiligen, die Geschichte als Ort des Geoffenbartens, als Medium zwischen dem Himmelslicht und dem erdgebundenen Sehen (dem Sehen der Dichter-Propheten, nicht dem der Historiker) – mit diesen Ansichten bewegt Arnim sich in der dünnen Luft romantischer Kunstmetaphysik und Heilsgeschichte.⁸¹ Sie begründen bei ihm die Autonomie der Dichtung gegenüber der Wahrheit des Tatsächlichen. Wie Lessing und Wieland läßt Arnim die Dichtung eigene, höhere Zwecke verfolgen (wenn auch nicht mehr die gleichen wie die Aufklärer), wie für Lessing und Wieland ergibt sich für ihn aus diesen Zwecken die poetische Freiheit gegenüber den Tatsachen. Anders als Lessing und Wieland aber sieht Arnim die poetische Wahrheit nicht als überzeitlich an. Vielmehr ist sie für ihn auch eine geschichtliche Aussage, beansprucht er, mit ihr gerade den heimlichen Sinn der Geschichte zu treffen.

Damit schreibt er altbekannte Oppositionen fort. Die Trennung von sichtbarer und unsichtbarer, öffentlicher und heimlicher, äußerlicher und eigentlicher Geschichte, von Geschichte und Sage, Tatsachen und sinnstiftenden Mutmaßungen liegt allen bisher betrachteten Typen von Geschichtsromanen zugrunde. Mit Hilfe dieser Oppositionen bestimmen auch Feßler, Wächter und Naubert (auf je verschiedene Art) das Verhältnis ihrer Geschichtsromane zur Historie, ja die Gegenüberstellung von Geschichte und Sage führt auch Wächter und Naubert bereits zum Sagenroman.⁸² Arnim begründet diese Op-

81 Einen Überblick über Arnims Kunstansichten bietet Martin Neuhold: *Achim von Arnims Kunsttheorie und sein Roman ‚Die Kronenwächter‘ im Kontext ihrer Epoche* (= *Hermæa. Germanistische Forschungen. N.F. 73*). Tübingen 1994.

82 In einem Brief an Friedrich Carl von Savigny vom September 1816 rückt Arnim selbst *Die Kronenwächter* in einen Zusammenhang mit den Ritterromanen (Heinz Härtl: *‚Findet, so werdet ihr suchen!‘ Briefe Achim von Arnims an verschiedene Empfänger 1803–*

position nur neu, unterfüttert sie mit einem neuen Begriff von Sage und wertet sie um. Setzen Wächter und Naubert den Wert ihrer Sagenromane weit unter die Wahrheit der Historie, so ordnet Arnim den seinen himmelweit darüber. Damit provoziert er die Grimms, die dem hohen Anspruch des Dichters ihren ebenso hohen wissenschaftlichen entgegenhalten. In seiner Besprechung der *Kronenwächter* bemerkt Wilhelm Grimm:

[...] auch führt der Dichter hier manchmal aus dem Bereich der Dichtung heraus zu der urkundlichen Wahrheit, so dass wir nicht wissen, wem wir anhangen sollen [...] Geht aber der Dichter weiter, ergreift er eine schon von der Geschichte mit charakteristischen Zügen bestimmte, uns nahe liegende Einzelheit und bildet sie nach seinem besondern Talent und seiner besondern Ansicht weiter fort, so begeht er ein Unrecht [...] ⁸³

Die „urkundliche Wahrheit“, die historisch „bestimmte[n] [...] Einzelheiten“ sollen „aus dem Bereich der Dichtung“ ausgeschlossen bleiben, um sie vor jeder Änderung zu bewahren. Dieselbe „heilige Haltung der Grenze“ fordert auch Jacob Grimm in seiner brieflichen Reaktion auf den Roman:

Es scheint mir, man kann überhaupt keinen Roman schreiben, insofern er nicht in der heutigen Zeit, die wir lebendig sehen, hören und fühlen, spielt, denn darauf beruht die Hauptsache: die Wahrscheinlichkeit, in dem rechten Sinne dieses Worts [...] Gehen die Dichter in eine frühere Zeit zurück, so mangeln die Mittel und sie verstoßen sich an der Geschichte oder Sage, wie ein Blinder wohl feines herausfühlt, aber die Formen nicht sieht und nicht aussagen kann. ⁸⁴

Der Historiker wünscht sich den Bereich des Romans (der neueren Dichtung, der Kunstpoesie) auf die Gegenwart beschränkt; in „der Geschichte oder Sage“, behauptet er, tappe der Dichter herum „wie ein Blinder“. Höhnisch widerspricht er damit Arnims Anspruch vom Dichten als „Sehen höherer Art“, scharf verwahrt er sich gegen Arnims Vorstellung, die Dichtung könne das innerste Geheimnis geschichtlichen Sinns offenbaren:

Du sagst beinahe umgekehrt, die Geschichte sei farblos, unvollständig, und die Dichter müssen sie erst zur Erscheinung bringen. Unvollkommen und ungleich ist die Geschichte, wie alles in der Natur, nicht alle Geschöpfe und Pflanzen wachsen vollständig auf und nach allen Keimen entwickelt, so gehen auch viele Erinnerungen des Geschehenen nicht auf oder sterben ab und die inneren Gründe der Handlungen legt die Geschichte auch nicht baar vor, sondern unter dem Schleier einer äußeren Haut, wir sehen in ihr, wie in einer Landschaft die Rinde, Blätter und Früchte der Bäume, in unendlichem Reichthum von Farben und Licht; wer das Mark inwendig sehen will, muß mit der Axt

1830. Mit weiteren Quellen als Anhang. In: *Impulse* 8 (1985), S. 242–279, hier: S. 244 f.). Nauberts Einfluß bemerkt Heinz Härtl im Nachwort zu der von ihm veranstalteten Edition von Arnims Roman (Leipzig 1980).

83 Wilhelm Grimm / Bettina von Arnim: Die *Kronenwächter* von L. Achim von Arnim. In: *Heidelbergerische Jahrbücher der Literatur* 8/XI (1818), Bd. I, Nr. 29, S. 452–464. Wieder in Wilhelm Grimm: *Kleinere Schriften*, Bd. 1. Hrsg. v. Gustav Hinrich. Berlin 1881, S. 298–310, hier: S. 305.

84 Brief an Arnim vom 3. Juli 1817 (Steig III, S. 390).

hauen und das Leben zerstören, den Kern, woraus alles aufgesprossen, bekommt niemand zu schauen. Der Pragmatismus der Historiker ist eine solche Anatomie der Geschichte; die Dichtung in die Geschichte ist hingegen die Hinstellung von bedeutend aussehenden, automatisch rührsamen Maschinen, denen es nur, man weiß nicht wo, fehlt, um zu leben anzufangen, mitten unter andern Menschen. (Steig III, 390 f.)

Das ist in wenigen Sätzen die gesamte Geschichtstheorie des entstehenden Historismus: seine Unterscheidung zwischen der „äußeren Haut“ und dem verborgenen „Kern“ der Geschichte; sein Bilderverbot in Bezug auf diesen „Kern“ (auf den „Finger Gottes in der Geschichte“, wie Ranke später sagen wird); die Polemik gegen alle Versuche, begrifflich zu diesem heiligen Lebenskern vorzudringen (hier gegen die pragmatische Historie gerichtet, bei Ranke gegen Hegels Geschichtsphilosophie); das Verständnis der Geschichte als lebendige Natur (samt organisistischer Metaphorik), ausgespielt gegen ein Verständnis der Geschichte als Maschine; die Kontemplation vor ihrem „unendliche[n] Reichthum von Farben und Licht“, ausgespielt gegen alle technokratischen Zugriffs- und Lenkungsversuche. Aus der Metaphorik von Keim und Erscheinung spricht bereits die neue, die idealistische Erkenntnistheorie des Historismus: Als „Kern“ der Geschichte und ihr Prinzip gelten nun unsichtbare, unbegriffliche, göttliche Kräfte – „Ideen“, wie die Historisten sagen, und die Aufgabe der Geschichtsbetrachtung besteht darin, diese Ideen in den Erscheinungen aufzuspüren. Nicht mehr auf das Wirkliche ist die Geschichtserkenntnis damit gerichtet, nicht mehr auf Faktographie, sondern durch diese hindurch auf etwas Höheres, Heiliges, Mögliches – auf den Bereich, den Arnim gut aristotelisch der Dichtung vorbehalten sah. In ihn dringen nun auch die Historiker vor.

Natürlich tut Grimm Arnim Unrecht, wenn er ihn, ohne die Unterschiede zu berücksichtigen, dem Pragmatismus der Aufklärungshistoriker zur Seite stellt. Gleichwohl trifft er damit, was Arnim tatsächlich mit dem Pragmatismus teilt: die dualistische Geschichtsauffassung. Und die beschädige auch Arnims Poetik, das ist das zweite, das ästhetische Argument Jacob Grimms. Selbst wenn er der Dichtung Autonomie gegenüber der Geschichte zugestehen, wenn er ihr die Freiheit einräume, „die Treue des Costüms“ zu verletzen und „die Zeiten [...] durcheinander laufen“ zu lassen, selbst dann müsse sie doch der genuin poetischen Regel der Möglichkeit genügen,

aber auf die Frage, ob jemals so lang Waiblingen gestanden hat, ein solcher Bürgermeister, Rathsschreiber, Prior, Baumeister, Thürmer, eine solche Bürgerstochter, solche Kronenwächter gewesen sein können? müßte ich mit *nein* antworten, also hast Du mir die Geschichte damit nicht vervollkommnet und ergänzt. (Steig III, 391)

Auch die poetische Möglichkeit müsse, darauf beharrt Grimm, von dieser Welt sein, müsse der natürlichen Welt, und das ist die Welt der Geschichte entsprechen. Arnims Ästhetik des Heiligen und sein dualistischer Geschichtsbegriff veranlassen ihn dagegen, diese natürliche Welt und ihre Möglichkeit

immer wieder aufzubrechen. Wie in der Geschichtsphilosophie stellt Grimm also auch in der Romanpoetik Arnims transzendenter Position eine immanente entgegen.

Allerdings sucht auch Jacob Grimm das Heilige in der Geschichte. Auch für ihn bedeutet die Kontemplation vor dem „unendliche[n] Reichthum von Farben und Licht“ die Hingabe an ein Göttliches. Nur vermutet er dies *in* der Geschichte, *in* ihrem unsichtbaren Lebenskern (der sich wie Keime in allen Epochen erneuert), besonders aber in der poetischen Vor- und Frühzeit des germanischen Altertums.⁸⁵ Man kann den frühen Historismus als einen Geschichtsdeismus begreifen, der sich, von der romantischen Spiritualität angestoßen, sofort gegen deren Kunst- und Geschichtsmetaphysik kehrt. Vom *Wunderhorn* angeregt, beginnen die Brüder Grimm, die Reliquien der poetischen Vorzeit zu sammeln, die Naturpoesie der Märchen und Sagen, der Heldenlieder und Rechtsaltertümer. Aber gerade weil ihnen diese Überreste heilig sind, weil ihnen die Ahnung des Göttlichen nur aus den reinen, unverfälschten Überresten aufsteigt, meinen sie, sie vor jeder Vermischung, Erneuerung und Bearbeitung in Schutz nehmen zu müssen. Schon gegen die Übersetzung der Heldenlieder oder der mittelhochdeutschen Poesie spricht Jacob, der radikalere der Brüder, sich aus. Geschichtsförmigkeit schlägt bei ihm um in antiquarischen Purismus, die Verehrung des einfachen Volks, weil es die Naturpoesie bewahrt habe, in ein Gelehrtenpriestertum, das die Kontemplation vor dem Göttlichen in der Geschichte nur dem kundigen Historiker gestattet, wie die organische Weiterentwicklung des Rechts dem Rechtshistoriker vorbehalten bleiben soll. Hier zeigt sich der Machtanspruch, mit dem der Geschichtsroman es zu tun bekommt.

Drei Entwicklungen also zwangen die historisierenden Romanschriftsteller zur Veränderung ihrer Poetik. Zum ersten griff der Erkenntnisanspruch des entstehenden Historismus auf den Bereich der Ideen und des Möglichen über, den die Dichter im Gefolge des Aristoteles bisher für sich beansprucht hatten. Die „Geschichte in ihrer höchsten Wahrheit“ erkennen wollten nun auch die Historiker; wer das wie Arnim als Dichter unternahm, konnte es deshalb nicht mehr durch den Gegenstand rechtfertigen, er hatte sich durch sein künstlerisches Verfahren ausweisen.

Zum zweiten überwand der Immanenzgedanke des entstehenden Historismus die dualistische Geschichtsauffassung, von der der Geschichtsroman des 18. Jahrhunderts in all seinen Spielarten ausging; damit war auch dessen künstlerisches Verfahren berührt. Aus einem prinzipiellen Gegensatz mußte die Unterscheidung von offener und heimlicher Geschichte zu einem Nebeneinander weiterentwickelt werden. Dazu bot sich der Zweischichtenroman an. In ihm ließ die Opposition von offener und heimlicher Geschichte

85 S. dazu Grimms Brief an Arnim vom 20. Mai 1811 (Steig III, 117).

sich zu der von öffentlicher und anekdotischer, das heißt wörtlich: noch nicht veröffentlichter, privater Geschichte entschärfen.

Zum dritten reklamierte die entstehende germanistische Altertumskunde mit den Sagen, Balladen und der mittelhochdeutschen Epik nun den Gegenstandsbereich, in den der Geschichtsroman bisher vor der Geschichtsforschung ausweichen konnte. In diesem Vorgang war der Streit um *Die Kronenwächter* nur eine Episode. Zu immer neuen Anlässen diskutierten Arnim und die Grimms das Verhältnis von Natur- und Kunstpoesie. Und ihr Streit unter Freunden war seinerseits Teil einer allgemeinen Diskussion.⁸⁶ Überall besetzte die Geschichtsforschung darin neues Terrain. Hatten die Aufklärungshistoriker bis auf einige Literaturgeschichtler die für obskur geltende Volkspoese gerne den Literaten überlassen, so macht die entstehende germanische Altertumskunde gerade diesen Bereich zu ihrem heiligsten Gegenstand und begann, eifersüchtig darüber zu wachen. Hier liegt der Grund, warum der Sagenroman mit Arnim endet. Die Sagen boten keine Lizenz für freie Erfindungen mehr. Sie zählten von nun an zu den von der Historie verteidigten Tatsachen. Vor dieser „Datenmauer der Bestimmtheit“ mußte der Geschichtsroman sich andere Lücken suchen.⁸⁷

Nimmt man die fiktionalen Geschichtserzählungen des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts noch einmal insgesamt in den Blick, so bleibt folgendes festzuhalten: Es gibt den Begriff des historischen Romans. Es gibt eine grundsätzliche Diskussion über seine Poetik. Es gibt verschiedene, poetologisch aber verwandte Spielarten von Geschichtsromanen, die zusammen einen beträchtlichen Teil der gesamten Romanproduktion ausmachen. Dies gilt nicht für Deutschland allein, es läßt sich über die meisten europäischen Literaturen der Zeit aussagen.⁸⁸ Folglich ist der Geschichtsroman so wenig mit dem Modell Walter Scotts gleichzusetzen wie seine Geschichte auf das 19. und 20. Jahrhundert zu beschränken.

Im Hinblick auf die gesamte Geschichte des Genres lassen die verschiedenen Spielarten des Geschichtsromans im ausgehenden 18. Jahrhundert sich

86 Den Streit zwischen Arnim und den Brüdern Grimm referiert Lützelner: Achim von Arnim. Ausblicke auf den weiteren Zusammenhang eröffnet Oskar Walzel: Jenaer und Heidelberger Romantik über Natur- und Kunstpoesie. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 14 (1936), S. 325–360.

87 Victor Klemperer: Die Arten der historischen Dichtung. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 1 (1923), S. 370–399, hier: S. 382 ff.

88 Eine allerdings auf problematischen Voraussetzungen basierende Übersicht gibt Peter Drews: L'histoire dans la fiction en prose (1780–1820). In: *Neohelicon* 18 (1991), S. 109–147. Zur englischsprachigen Literatur vgl. Rainer Schöwerling: Sir Walter Scott and the Tradition of the Historical Novel before 1814 – with a Checklist. In: *The Living Middle Ages. Studies in Medieval English Literature and its Tradition. A Festschrift für Karl Heinz Goller*. Hrsg. v. Uwe Böker, Manfred Markus und Rainer Schöwerling. Stuttgart 1989, S. 227–262.

zusammen als *ein* Mikrogenre eigenen Rechts auffassen. Seine Einheit beruht auf Grundsätzen, die all seine Spielarten bestimmen. In allen Spielarten gilt die Geschichte primär als das Wirkliche im Gegensatz zum Erfundenen, in allen Spielarten dient sie zur Beglaubigung der Fiktion. Allerdings nimmt sie je nachdem, wie nötig das Erfundene sie zu seiner Beglaubigung braucht, verschiedene Aggregatzustände an.

Wo der Roman wie von Wieland und später den Romantikern zur Dichtkunst veredelt wird, muß das Erfundene aus sich selbst heraus, muß es aufgrund seiner inneren Möglichkeit und Notwendigkeit überzeugen – im letzten bedarf es der Beglaubigung durch die Geschichte nicht. Sie dient der Erfindung nur als Ausgangspunkt, hilft ihr, mit dem bereits Bekannten lästige Erklärungen und Motivierungen abzukürzen, bietet ihr eine Rhetorik historiographischer Aussageformen, deren spielerischer Gebrauch den literarischen Schein zugleich hervorzubringen und zu kennzeichnen gestattet. Dabei aber geht sie in ihm auf. Die poetische Autoreferenz entbindet die geschichtlichen Aussagen von der Verpflichtung auf die faktische Wahrheit. Noch muß der Roman wegen seiner schlechten Reputation vom Gegensatz zwischen Wirklichem und Erfundenem ausgehen; tendenziell aber hebt er ihn, sobald er zur Kunst wird, in sich auf.

Anders steht es, wo das Erfundene sich nicht auf seine innere, autoreferentielle Überzeugungskraft verlassen kann, wo es vorbildliche, ideale Züge aufweist, die nicht aus ihm selbst begründet sind. Auch Wielands Agathon ist eine Programmfigur, auch die in der Geschichte angesiedelten Künstlerromane verhandeln ein Ideal. Aber dort ist das Ideal als solches das Thema und damit auch seine Unerreichbarkeit, dagegen blendet der didaktische Geschichtsroman Konflikte um das Erfundene gerade aus. Ob es sich um ein psychologisch beschriebenes Tugendideal handelt wie im Antikenroman oder um gegenwartskritische Freiheitsphantasien wie im Mittelalterroman, stets bedarf das Erfundene hier einer Beglaubigung von außen, stets liefert diese Beglaubigung die Geschichte. Deshalb kann die Referenz auf Historisches hier nicht autoreferentiell überwölbt werden; gerade ihr Status als Wirklichkeitsaussage, den der künstlerische Roman in sich aufhebt, ist für den didaktischen Roman unverzichtbar.

Wieder anders verhält es sich beim evasorischen Unterhaltungsroman, der auf pragmatische Ziele völlig verzichtet bzw. sie wie bei Naubert konterkariert. Der Geschichtsbezug wird hier nur noch zum Schein als Beglaubigung gebraucht; wie in den alten Ritterromanen dient er im Gegenteil häufig als Stimulans der Phantasie, als Aufhänger und Versatzstück für phantastische Abenteuer. Im Zeitalter der pragmatischen Geschichtsbetrachtung mußte diese Art des Geschichtsbezugs ironisch erscheinen (tatsächlich findet sich, etwa bei Spieß, auch offene Ironie). Wie bei den autonomen Geschichtsromanen läßt sie am fiktionalen Charakter des Erzählten keinen Zweifel, ist der Ge-

schichtsbezug durch den erzählerischen Selbstbezug hier vollständig überwölbt.

Der autonome und der didaktische Geschichtsroman beschäftigen sich mit Idealen, die in der Geschichte aufgesucht, durch die Geschichte begründet, geschichtlich gedacht werden. Aber diese Ideale liegen der Beschäftigung mit der Geschichte voraus. Sie stammen aus anderen Bereichen: der Philosophie, der Moral, der Pädagogik, der Kulturkritik, der Kunst. Immer bilden sie den eigentlichen Gegenstand der Romane, liefert die Geschichte lediglich den antiquarisch eingebrachten Anhaltspunkt und äußeren Rahmen.

Dadurch eignet dem Geschichtsroman des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts in doppelter Hinsicht eine dualistische Struktur. Nicht nur stehen sich in ihm Geschichte als Wirklichkeit und idealisierende Erfindung dualistisch gegenüber, sondern, wenn das Ideal geschichtlich gedacht wird, auch die sichtbare und die unsichtbare, die äußere und die heimliche Geschichte. Der autonome Geschichtsroman bildet diesen Dualismus nur mehr ab, während er ihn bereits überwindet, für den didaktischen Roman ist er konstitutiv. Mit diesem Dualismus verbindet sich eine eindeutige Hierarchie. Stets ist die unsichtbare Geschichte die eigentliche, höhere Geschichte, stets ist sie es, die die niedere, sichtbare Geschichte bestimmt.

Mit dieser dualistischen Struktur entspricht der Geschichtsroman des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts den geschichtstheoretischen Prämissen der Aufklärungshistorie: der gleiche Dualismus von Geschichtssinn und Geschichtsverlauf, die gleiche Hierarchie, die gleiche Funktionalisierung des Geschichtlichen für außergeschichtliche Zwecke.⁸⁹ So wird verständlich, warum Erkenntnisanspruch und Immanenzgedanke des entstehenden Historismus das Ende des hier betrachteten Mikrogenres einläutet. Die Abkehr von den bisherigen Dualismen, von den Idealen und von der Didaxe bereitet dem realistischen Zweischichtenroman den Weg, wie er bei Naubert schon angelegt ist. Mit Walter Scott kommt dann von außen und deshalb besonders eindrucksvoll eine plausible Umsetzung.

Strukturell also entspricht die Poetik des betrachteten Mikrogenres dem Geschichtsverständnis der Epoche durchaus. Auch inhaltlich verarbeitet es in seinen verschiedenen Spielarten das historische Wissen und die Deutungsmuster der Geschichtswissenschaft seiner Zeit. Formal aber weist keine seiner Spielarten Ähnlichkeit mit historiographischen Texten auf, schon gar nicht mit der neu sich formierenden Geschichtsschreibung Schillers und der romantischen Historiker. Eine Gefahr der Verwechslung bestand weder für den autonomen Geschichtsroman noch für den historisierenden Trivialroman, stand ihnen der fiktionale Charakter doch auf der Stirn geschrieben. Und selbst der pragmatisch didaktische Roman hielt so lange an der Form des Dialogromans

89 Vgl. Ulrich Muhlack: *Geschichtswissenschaft*.

fest, daß keine Ähnlichkeit zur historiographischen Prosa entstand. Zudem gingen die Sagenromane der aufklärerischen Geschichtswissenschaft auch dadurch aus dem Weg, daß sie sich auf Stoffe konzentrierten, die noch kein Gegenstand der Wissenschaft waren. Gerade weil die Geschichte mehr der Beglaubigung diene, ohne selbst Thema zu sein, wurde meist von alleine deutlich, daß die Aussagen der Romane nicht eigentlich ihr galten oder wenn, dann nur in unverbindlich allgemeiner Weise.

In der Darstellungspraxis gerieten Roman und Historie im ausgehenden 18. Jahrhundert also nicht in Konkurrenz. Nur in der Theorie blitzten Konfliktlinien auf, die das Verhältnis zwischen beiden auch künftig bestimmen sollten. Dabei ging es mit der Aufteilung des Gegenstands immer auch um die Rangfolge der beiden Bereiche.

Was den Gegenstand angeht, so hätten viele Historiker den Roman am liebsten auf die *res fictae* beschränkt oder ihn mit Jacob Grimm allenfalls unter den *res factae* der Gegenwart wildern lassen.⁹⁰ Da der Roman dieses rationalistische Gehege aber durchbrach, verwiesen sie ihn zähneknirschend auf die „Lücken in der Geschichte“,⁹¹ auf all das also, was zwischen den historischen Tatsachen lag und diese nicht antastete. Brachte das im Fall des Sagenromans zunächst eine brauchbare Abgrenzung, so führte es den didaktischen Roman in direkte Rivalität mit der pragmatischen Historie. Denn auch diese suchte die Lücken zwischen den Fakten, die verborgenen Antriebe und Motive der großen Helden aufzudecken. Feßlers Romane erregten Anstoß, nicht weil sie der pragmatischen Historie formal ähnlich gewesen wären, sondern weil sie deren Terrain zeitweise erfolgreicher besetzten als die pragmatische Historie selbst.⁹²

Den Roman auf die Lücken in der Geschichte zu verweisen, bot also keinen wirksamen Schutz gegen seine Konkurrenz. Zudem konnten die Lücken

90 „Geschichte – wahre Geschichte sollte wohl niemals in Romane eingekleidet werden. Dies schadet zu viel der Wahrheit, der Aechtheit, dem eigentlichen Endzwecke der Geschichte: wenn sie anders – diese leuchtende Fackel – Licht und Aufklärung verbreiten soll. Entstellte, dramatisirte, meinethwegen verfeinerte, verkünstelte, schön, bilderreich geschriebene Geschichte belehret, bessert niemals. Man gewöhnet sich nach und nach so sehr an das Fabelhafte und Erdichtete, daß man gar keine eigentliche Geschichte mehr verdauen kann.“ Josef Anton Stefan von Riegger: Etwas über die Geschicht-Romane als ein Beitrag zum Aufsatz über die Ritterromane. In: *Für Böhmen von Böhmen* 1 (1793), Zweyte Lieferung, Miscellen Nr. 22, S. 124–127, hier: S. 124.

91 Wilhelm Grimm / Bettina von Arnim: *Die Kronenwächter*, S. 305.

92 Eine ähnliche Konstellation ergab sich in den 1920er Jahren, als die historische Belletristik (etwa die von Emil Ludwig verfaßten Biographien) die wissenschaftlichen Darstellungen in der Publikumsgunst weit überflügelten, s. *Historische Belletristik*. Sonderheft der Historischen Zeitschrift 1928 und vgl. dazu Christoph Gradmann: *Historische Belletristik. Populäre historische Biographien in der Weimarer Republik*. Frankfurt, New York 1993.

sich verschieben, konnte, was die Aufklärungshistoriker nicht interessierte, für die romantischen Historiker zum zentralen Gegenstand werden. Sicherer war es da, den Roman, wo immer er sich der Geschichte zuwandte, auf unbedingte Treue gegenüber den historischen Tatsachen zu verpflichten, eine Treue, über die natürlich die Historiker wachten. Das erhob sie zu Richtern über den Geschichtsroman. Domestizierung durch Einvernahme, darauf läuft seine Bestimmung gerade durch die Befürworter und Verteidiger in den 1790er Jahren hinaus. Wo der Roman Dichtung werden wollte, mußte er sich dagegen wehren; wo er Unterhaltung bleiben wollte, auch. Das macht sein Paradox aus bis heute: von der Historie wie von den Leseerwartungen auf eine Geschichtstreue verpflichtet zu werden, die ihn, wenn er sich ihr unterwirft, trivialisiert, ja entfiktionalisiert. Insofern muß tatsächlich jeder autonome Geschichtsroman wie Arnims *Kronenwächter* gegen den wissenschaftlichen Alleinvertretungsanspruch auf die historische Wahrheit opponieren, muß jeder unterhaltende Geschichtsroman seinen Geschichtsbezug als fadenscheinig kennzeichnen.

Für die Romanautoren wurde das Vordringen in die Geschichte zum Pyrrhus-Sieg. Aus einem bequemen Mittel, um verpönte Erfindungen zu beglaubigen, verwandelte die Referenz auf Geschichtliches sich in die Pflicht zur historischen Treue, der gegenüber jeder Geschichtsroman sich zu bewähren hat. Ob er sich wie der Ritterroman mit dem Vorwand begnügt, sie zu erfüllen, ob er sich ihr unterwirft wie der didaktische Roman oder ob er sie durchkreuzt wie der autonome Roman, stets bemißt sich an der Gestaltung dieser Referenz nun auch der literarische Wert eines Textes. Vom pseudohistorischen Unterhaltungsroman über den didaktischen Roman unter der Fuchtel der Historie bis zum autonomen Geschichtsroman reicht das Spektrum der Möglichkeiten. Es ist das Mikrogenre des Geschichtsromans im ausgehenden 18. Jahrhundert, das dieses Spektrum in seiner ganzen Breite hervorbringt.

Aber der klassische historische Roman, wird man einwenden, das neue Mikrogenre im 19. Jahrhundert? Galten dafür nicht andere Rahmenbedingungen? Was bewirkten denn die Erfahrung der Verzeitlichung um 1800, die Historisierung des Denkens, das neue Geschichtsbewußtsein, das Aufblühen der Geschichtswissenschaft im Zeichen des Historismus? Zwang all das den Geschichtsroman nicht doch zu einem Kompromiß mit der Historie? Ist der historische Roman des 19. Jahrhunderts nicht gerade durch dieses Eingehen auf die stärker werdenden Forderungen nach historischer Genauigkeit zu charakterisieren? An einem besonderen Beispiel soll diesen Fragen nachgegangen, soll danach auch die Poetik des klassischen historischen Romans diskutiert werden.