

Bachelorarbeit
Universität: Radboud Universiteit Nijmegen
Institut: Faculteit der Letteren
Abteilung: Duitse taal en cultuur
Betreuerin der Arbeit: Dr. B.C.M. Beuker

Bogen spannen, wo keine sind

Zur Beziehung zwischen Literatur und Geschichte
in Daniel Kehlmanns Roman *Tyll*



Verfasser: Thomas Coenraads
Matrikelnummer: s4413881
Abgabedatum: 30. Mai 2019

Abstract

Die vorliegende Studie befasst sich mit Daniel Kehlmanns Roman *Tyll*. Ziel dieser Untersuchung ist es, Stellungnahmen zur Beziehung zwischen Literatur und Geschichte in diesem Text aufzudecken und zu interpretieren. Als historischer Roman setzt *Tyll* sich selbstverständlich mit Geschichte und Historischem auseinander. Es werden allerdings auch explizit oder implizit Aussagen zur Bedeutung, Macht und Ohnmacht von Literatur in Bezug zu Geschichte gemacht. Mithilfe verschiedener Theorien zu postmoderner Literatur, und postmodernen historischen Romanen insbesondere, wird eine Analyse verschiedener Textstellen und Szenen aus *Tyll* durchgeführt. Auch der Eulenspiegelstoff, auf den der Protagonist des Romans beruht, wird in dieser Untersuchung behandelt. Die Rolle von Tyll Ulenspiegel, Kehlmanns Variante des Till Eulenspiegel, wird in Bezug zum Thema dieser Arbeit analysiert.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	4
2. Theoretischer Rahmen	8
2.1 Aktueller Forschungsstand.....	9
2.2 <i>Tyll</i> als historischer Roman.....	11
2.3 Postmoderne und historiographische Metafiktion.....	15
3. Analyse.....	20
3.1 <i>Schuhe</i> – “Tyll ist hier!”	21
3.2 <i>Herr der Luft</i> – Literatur und der Tod.....	24
3.3 <i>Zusmarshausen</i> – Die Bilanz eines Augenzeugen.....	26
3.4 Tyll als Katalysator	31
4. Schlussfolgerung	33
4.1 Beantwortung der Hauptfrage.....	34
4.2 Ausblick	36
5. Bibliographie.....	37

1. Einleitung

„Was hat der Autor uns noch zu sagen?“ Vielleicht ja nichts. Vielleicht nur, was es bedeutete, auf der Welt zu sein, als es uns noch nicht gab. So weit, wie wir meinen, ist die ferne Vergangenheit nie entfernt. [...] Sechs Generationen nur muss man zurückgehen, schon ist man bei Leuten, die Napoleon zu Pferd sahen.¹

So sprach der deutsch-österreichische Autor Daniel Kehlmann zur Bedeutung von Texten aus längst vergangenen Zeiten. Er bricht eine Lanze für die These, dass die Vergangenheit immer Teil unserer Gegenwart ist. Als Schriftsteller hat er sich oft mit Geschichte und ihrem Wirken in der heutigen Gesellschaft auseinandergesetzt. Nicht nur in Romanen, sondern auch explizit in essayistischen Kommentaren. Vergangenheit, und vor allem der Ausgangspunkt, dass Menschen (die Deutschen allen voran) sie nicht loswerden scheinen zu können, war das Hauptthema seiner Poetikvorlesungen an der Frankfurter Goethe-Universität 2014. In *Die Vermessung der Welt* aus 2005 wurde sein Interesse für die Vergangenheit zu Literatur, indem er die zum Teil fiktiven Biographien zweier Naturforscher niederschrieb. Erst der Roman *Tyll* aus 2017 war, nach dem Welterfolg von *Die Vermessung der Welt*, seine Rückkehr zum Genre des historischen Romans. Mit dem Dreißigjährigen Krieg als Hintergrund lässt er die legendäre Narrenfigur des Till Eulenspiegel, im Buch *Tyll Ulenpiegel* genannt, als Protagonist auftreten. Trotz verschiedener realen Begebenheiten und Personen wird im Roman keinen Hehl daraus gemacht, dass ein Spiel mit Fakten und Fiktion getrieben wird. Es geht hierbei um verifizierbare Sachen; die Legende des Till Eulenspiegel stammt ursprünglich aus dem vierzehnten Jahrhundert anstatt aus dem siebzehnten, wo er in diesem Roman seine Aufwartung macht, und schlicht erfundene Personen werden als wahre Zeugen jener Zeit präsentiert. Diese Fälschungen sind leicht an der Oberfläche aufzudecken. Überhaupt entspricht die ganze Handlung nicht der reinen historischen Korrektheit, sondern werden Geschichtsschreibung und der Eulenspiegelstoff zusammen mit fiktiven Elementen zu einem durchaus vieldeutigen Gewebe gemacht, wobei ständig in klaren Beschreibungen und Aussagen die Wahrheit hinterfragt wird.

Diese Sicht auf Wahrheit und ihre Repräsentation im Genre des historischen Romans, wird in der neuesten Zeit unter anderen von Max Doll signalisiert, und darüber hinaus der Tendenz des postmodernen Erzählens zugeschrieben: „Ausgehend von der Arbitrarität sprachlicher Zeichen werden Wahrnehmung und die Vermittlung von Realität [...] kontextgebunden; sie sind nicht absolut erfassbar und können nur unzuverlässig bestimmen

¹ Kehlmann, Daniel: *Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen*. Reinbek: Rowohlt 2015, 82.

[sic!] werden.“² Unzuverlässigkeit ist auch in *Tyll* ein allgegenwärtiges Thema, das sich immer wieder unmittelbar auf die Wahrheit, wie man sie zu kennen glaubt, bezieht. Auch das vermeintliche Versagen der Sprache in Bezug zur Festlegung der Wahrheit und Realität wird im Roman zum Problem. Es wird in postmodernen Theorien davon ausgegangen, dass die Sprache in bestimmten Fällen nicht mehr zu konkreten Zwecken, wie dem Beschreiben der (historischen oder andersartigen) Wahrheit, ausreicht. Diese Sprachkrise geht teilweise schon auf den Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts zurück. Überhaupt, wer sich literaturwissenschaftlich mit einem historischen Roman und dessen Wirkung auseinandersetzt, „wirft grundsätzliche Fragen nach Wahrheit, Realismus und Autonomie der Kunst auf“.³

So werden in postmodernen historischen Romanen nicht ohne Grund historische Fakten und Geschichte ausgenutzt, da Geschichtsschreibung eben eine Textgattung ist, der lange die absolute Wahrheit zugetraut wurde. In der Postmoderne, wie sie später in dieser Arbeit erörtert wird, reicht dieser Annahme laut Doll jedoch nicht mehr aus, und gerade deshalb sind Geschichte und Geschichtsschreibung in der Form eines historischen Romans ein ausgezeichnetes Vehikel, Stellung zur Gegenwart zu beziehen und diese kritisch zu hinterfragen.⁴ Zur gleichen Zeit wird Geschichte selbst hinterfragt: „In der Wahrnehmung vieler bedarf die Geschichte [...] einer kritischen Revision und welches Medium [...] wäre dafür besser geeignet als die ((meta-)historische) Literatur?“,⁵ Vor allem der von Linda Hutcheon introduzierte Begriff der historiographischen Metafiktion bezieht sich auf diese Diskussion.⁶ Er setzt sich mit selbstreflexiven historischen Romanen auseinander; jenen Romane, die ihres textuellen Charakters und ihrer mangelnder Repräsentativität bewusst sind, derweil historische Fakten und Hintergründe benutzend. Dieser Ansatz bildet den Kern des theoretischen Rahmens dieser Arbeit.

Die Vergegenwärtigung von Geschichte und das Plädoyer für eine breitere Sichtweise eines jeden, der sich mit Geschichte beschäftigt, spielen eine Schlüsselrolle, deren Bedeutung von Theoretikern wie Jan Assmann unterschrieben wird: „Die Vergangenheit nun, das ist unsere These, entsteht überhaupt erst dadurch, dass man sich auf sie bezieht.“⁷ Auch Kehlmann selbst hat sich, wie schon erwähnt, zum Verhältnis zwischen Vergangenheit und Gegenwart in der Literatur geäußert. Er sagt zum Beispiel, dass Historisches immer

² Doll, Max: *Der Umgang mit Geschichte im historischen Roman der Gegenwart*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2017, 9.

³ Aust, Hugo: *Der historische Roman*. Stuttgart/Weimar: Metzler 1994, 1.

⁴ Vgl. Doll 2017, 10.

⁵ Scholz, Gerhard: *Zeitgemäße Betrachtungen? Zur Wahrnehmung von Gegenwart und Geschichte in Felicitas Hoppes Johanna und Daniel Kehlmanns Die Vermessung der Welt*. Innsbruck: Studienverlag 2012, 9.

⁶ Hutcheon, Linda: *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London: Routledge 1988.

⁷ Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck 1992, 31.

irgendeinen Bezug zu unserer eigenen Zeit haben sollte, damit man sich auch heutzutage geschickt mit sonst grundsätzlich kaum Identifizierbarem auseinandersetzen kann: „Meist interessieren uns die Widersprüche der Vergangenheit nicht, wir wollen sie lieber durch unsere eigenen Widersprüche ersetzen.“⁸ Dieses Zitat knüpft unmittelbar an die Sichtweise der Postmoderne an; wenn Vergangenes hervorgehoben wird, sollte es Anschluss an die Gegenwart finden. Im Fall eines postmodernen historischen Romans geht es in diesem Zusammenhang also um den Einsatz von Geschichte als Mittel, um Fragwürdigkeiten unseres heutigen Denkens deuten zu können.

In seiner umfangreichen Studie zeigt Doll diesen Vorgang anhand der Analyse dreier deutschsprachigen Romane der Gegenwart, unterstützt von Theorien zur Postmoderne in der gegenwärtigen Literatur. Eine derartige Untersuchung zu *Tyll* liegt allerdings nicht vor. Da *Tyll* aber alle Merkmale eines solchen postmodernen historischen Romans trägt, wäre es für diesen Forschungsbereich nützlich, den Sinn und Zweck 'fiktiver Geschichtsschreibung' in *Tyll* zu untersuchen. Auch in Bezug zur Reproduktion des alten Eulenspiegelstoffes ist dieser Vorgang interessant. Die Tatsache nämlich, dass im Roman diese Figur in einem anderen als ihrem ursprünglichen Zeitalter auftaucht, lässt vermuten, dass sie mit Absicht vom Autor als Protagonisten beziehungsweise Katalysator für die Handlung ausgewählt wurde. Darüber hinaus ist es wichtig, die postmoderne Tendenz in historischen Romanen mit Analysen der neuesten Werke zu ergänzen. Vor allem die deutsche Gegenwartsliteratur wird mit *Tyll* um einen postmodernen Geschichtsroman bereichert, nicht zuletzt wegen der Thematik des Dreißigjährigen Krieges. Kehlmann macht hiermit eine Epoche zum Thema, die prinzipiell für das deutsche Publikum interessant sein mag.

In der vorliegenden Studie wird untersucht, mit welcher Absicht in *Tyll* ein längst vergangenes Zeitalter und einen längst vergangenen Krieg von Kehlmann wieder lebendig gemacht werden. Stellungnahmen zu Geschichte, Literatur und dem Zusammenhang zwischen den beiden werden analysiert und interpretiert. Zu dieser Untersuchung liegt die folgende Hauptfrage vor:

- Was sagt Daniel Kehlmanns *Tyll* über die Beziehung zwischen Literatur und Geschichte?

Damit eine strukturierte Aufbau dieser Arbeit und eine vollständige Beantwortung der Hauptfrage entsteht, werden ebenfalls einige Teilfragen formuliert, die im theoretischen Rahmen behandelt werden:

⁸ Kehlmann 2015, 81.

- Was ist ein historischer Roman?
- Was wird unter Postmoderne verstanden und wie zeigt sich das in der Gegenwartsliteratur?
- Was ist das Verhältnis zwischen Postmoderne und Geschichte beziehungsweise Geschichtsschreibung?
- Was kennzeichnet den Eulenspiegelstoff?

Der theoretische Rahmen bildet das Fundament für die Analyse. Zuerst wird der aktuelle Forschungsstand zu diesem Thema beziehungsweise Kehlmanns Werk präsentiert. Hierzu gehört auch die Untersuchung von Max Doll. Danach werden Schriften von Literaturwissenschaftlern, die für diese Arbeit besonders wichtig sind, introduziert und zusammengefasst. Hierzu gehören verschiedene Theorien zur Postmoderne in der Literatur und Möglichkeiten des historischen Romans. Auch der Einsatz des Till Eulenspiegel als geschichtlichen Stoff im Roman wird analysiert und interpretiert. Dazu werden, ebenfalls im theoretischen Rahmen, der Ursprung dieser Figur und deren Wirkungsgeschichte, sowie die traditionelle Rolle des Narren und deren Präsenz im Text, kurz erläutert.

Der zentrale Teil dieser Untersuchung besteht erstens aus einer ausführlichen Analyse von *Tyll*. Hier werden die verschiedenen Kapitel und spezifischen Textabschnitte des Romans hervorgehoben, die zur Beantwortung der Hauptfrage beitragen. Diese werden ausgeleuchtet und mithilfe des theoretischen Rahmens interpretiert und gedeutet. Für die Analyse gilt, dass auch Aussagen von Kehlmann selbst zu diesen Themen verwendet werden, da sie als Ergänzung zu den Theorien hilfreich sein können. Der Autor äußert sich in Essays nämlich oft zu seinen poetischen Auffassungen, und liefert außerdem in sekundärer Literatur häufig Hinweise und Anmerkungen zu seinem eigenen Werk. Nach der Analyse werden die Ergebnisse interpretiert, und wird die Hauptfrage beantwortet. Zum Schluss wird ein Forschungsausblick gegeben, damit eventuell weiterführende Arbeiten zu diesem Thema verfasst werden können.

2. Theoretischer Rahmen

In diesem Abschnitt werden die theoretischen Grundlagen, die für die Durchführung der Analyse notwendig sind, introduziert, und deren Bezug zu dieser Arbeit dargestellt. Obwohl Theorien, die in diesem Teil präsentiert werden, häufig einen umfangreicheren Inhalt haben, werden nur die Aspekte, die für die Analyse nützlich sind, ausgeleuchtet. Es wird demgemäß auf bestimmte Nebensächlichkeiten verzichtet. Nichtsdestotrotz findet die Auseinandersetzung mit diesen Theorien immer mit Berücksichtigung des jeweiligen Kontextes statt. Für den vollständigen Stoff dieser Schriften wird jedoch auf die Quellen selbst verwiesen, damit der Umfang dieses theoretischen Rahmens nicht unnötig ausgedehnt wird.

2.1 Aktueller Forschungsstand

Das Oeuvre von Daniel Kehlmann ist seit *Die Vermessung der Welt*, das ihm weltweit einen Ruf als großen Schriftsteller besorgt hat, auf eine intensive Rezeption in der Literaturwissenschaft gestoßen. Nicht zuletzt wegen der vielschichtigen Natur seiner Werke, wurde er zu einem der meist erforschten Autoren der Gegenwart. Ob es am riesigen Verkaufserfolg liegen mag, sei dahingestellt, aber viele literaturwissenschaftliche Arbeiten über Kehlmann, seine Poetik und seine Romane haben *Die Vermessung der Welt* zum Thema. Dies hat häufig mit der Tatsache, dass Kehlmann mit diesem Roman einige als typisch postmodern eingestufte Schwerpunkte behandelt, zu tun. Dadurch, dass Kehlmanns Roman diesen Eigenschaften entspricht, wirkt er in der Literaturwissenschaft äußerst aktuell.

Kehlmann wird als Autor charakterisiert, der seine Romanfiguren mit großen Themen konfrontiert: „So suchen alle Gestalten Kehlmanns das Weite, das Licht und die Leichtigkeit, ihr Ultima Thule, das die Welt endlich der Unwirklichkeit überführt.“⁹ Kehlmann stellt in seinem Werk prägende philosophische Fragen, die im Grunde genommen die Art und Persönlichkeit seiner Figuren erheblich übersteigen. Gerhard Scholz zum Beispiel verfolgt die postmodernen Strategien in *Die Vermessung der Welt*. Er kommt zu der Schlussfolgerung, dass die Romanfiguren „wieder und wieder mit Illusionen und Trugbildern konfrontiert [werden], aber auch sonst stellt sich die Wirklichkeit als undarstellbar heraus. Umgemünzt auf die Geschichtswissenschaft wird der Beschreibung „wie es eigentlich gewesen“ eine rigorose Absage erteilt.“¹⁰ Bei *Die Vermessung der Welt* wird also auch die Vergangenheit und deren Festlegung hinterfragt, wie Scholz bestätigt. Dieser erste historische Roman von Kehlmann behandelt demgemäß grundsätzlich postmoderne Fragestellungen, wie sie eben auch in *Tyll* eine wichtige Rolle spielen.

Eine sehr ausführliche Arbeit zu diesen Themen in *Die Vermessung der Welt* wurde von Max Doll verfasst. Neben Kehlmanns Roman stehen zwei andere Werke in seiner Untersuchung zentral. „Ziel der Analyse ist es [...] herauszufinden, wie der postmoderne Typus des historischen Romans seinen fiktionalen Freiraum gestalterisch ausnutzt, d.h. wie er in darstellerischer Absicht mit Geschichte gemäß postmoderner Ideen umgeht.“¹¹ Er deutet an, dass „die Rezeption dieses Buches in Teilen [...] von einer Bewertung [geleitet ist], die die Qualität eines historischen Romans anhand von binären [...] Ordnungskategorien ermittelt.“¹² Diese Observation führt bei Doll dazu, dass er nicht nur den postmodernen Zügen des historischen Romans nachgeht, sondern sich auch auf die historischen Fakten im Roman

⁹ Gasser 2008, 13.

¹⁰ Scholz 2012, 82.

¹¹ Doll 2017, 16.

¹² Ebd., 9.

fokussiert: „Um herauszufinden, wie der historische Roman der Gegenwart mit Geschichte und Quellen umgeht, muss [...] ermittelt werden, was auf welcher theoretischen, d.h. historiographischen Basis erzählt wird.“¹³ Für die vorliegende Arbeit führt eine derartige, zusätzliche Analyse jedoch zu weit, weil auch der Umfang dieser Untersuchung berücksichtigt werden muss.

Doll erforscht außerdem die gegenseitige Wirkung zwischen Geschichte und Fiktion. Das heißt in der Praxis, dass er nicht nur den Einfluss von Geschichte auf die Literatur, sondern auch von Literatur auf Geschichte zu einem erheblichen Forschungsthema macht. Er stellt die Frage, ob von einem ‚produktiven‘ Umgang mit historischem Material die Rede ist. Hiermit werden Eigenschaften von Fiktion gemeint, die eine Ergänzung für die Historiographie bewirken können. Hieraus folgt „eine Bestimmung des praktischen Werts, den der postmoderne historische Roman im Spannungsbereich zwischen Fakten und Fiktionen für die Historiographie einnehmen kann.“¹⁴ Dieses Thema wird in der vorliegenden Arbeit zwar angedeutet, aber nicht ausführlich behandelt. Diese Entscheidung gilt sowohl der Berücksichtigung des Umfangs, als auch der erforderlichen Abgrenzung der Forschungsfrage.

¹³ Doll 2017, 16.

¹⁴ Ebd.

2.2 Tyll als historischer Roman

In diesem Abschnitt werden zuerst der historische Hintergrund, die Handlung und die Erzählmerkmale des Romans *Tyll* geschildert. Auch wird die Stoffgeschichte des Till Eulenspiegel, auf die der Protagonist des Romans beruht, ausgeleuchtet. Danach wird dargelegt, dass es sich bei *Tyll* um einen fiktionalen Text und historischen Roman handelt. Zum Schluss wird ein Ausblick auf die Vertiefung des Konzepts vom historischen Roman, wie sie im nächsten Kapitel erklärt wird, gegeben.

Die Handlung von *Tyll* ist im Europa des siebzehnten Jahrhundert angesiedelt, spezifisch vor dem Hintergrund des Dreißigjährigen Krieges, der von 1618 bis 1648 wucherte. Das Buch besteht aus acht Kapiteln, die von stark unterschiedlicher Länge sind. In nicht-chronologischen Episoden, zwischen denen allerdings unzählige Zusammenhänge inklusive textinterner und intertextueller Referenzen bestehen, werden aus der Perspektive verschiedener historischen und fiktiven Personen die Schrecken des Krieges und die Menschen des damaligen Zeitalters geschildert. Von kleinen Leuten und Hexen bis zu Königen und Wissenschaftlern; es entfaltet sich ein breites, allerdings primär fiktives Panorama der Geschichte. Es werden ganz oft reale Personen und Begebenheiten teilweise oder sogar ganz fiktionalisiert, indem sie verfälscht, verdreht oder von Erfundenem ergänzt werden. So lässt Kehlmann in seinem Roman unter anderen einen erfundenen Grafen namens Martin von Wolkenstein, der als Familie vom berühmten Minnesänger präsentiert wird, auftreten.¹⁵ Dies lässt erahnen, dass es dem Autor nicht um eine authentische Wiedergabe der Fakten geht, sondern dass historische Tatsachen zu anderen Zwecken ausgenutzt werden.

Der Titel des Romans ist täuschend: keineswegs spielt Tyll Ulenspiegel (eine Figur, die der Legende des Till Eulenspiegels entstammt) eine Hauptrolle. Er taucht häufig auf und geht oft wieder ab, wobei er eher um die anderen Personen der Handlung kreist, als dass er selbst Mittelpunkt des Geschehens ist. In seiner Rolle als Narr sorgt er immer wieder für Tumult in verschiedenen Formen, wobei er ohne Angst vor möglichen Konsequenzen seinem Lebensmotto nachgeht: „Was Besseres als den Tod findest du überall.“¹⁶ Till Eulenspiegel ist eine legendäre Figur, die „wohl im 14. Jahrhundert in der braunschweigischen Gegend als Held witziger Streiche berühmt wurde und 1350 in Mölln (Holstein) gestorben ist.“¹⁷ Durch die Jahrhunderte wurde diese Legende in verschiedenen Texten verbreitet und bearbeitet, unter anderen von Charles de Coster. Da es beim Eulenspiegelstoff um ein legendäres Volksbuch,

¹⁵ Vgl. Kehlmann, Daniel: *Tyll*. Reinbek: Rowohlt 2017, 183.

¹⁶ Kehlmann 2017, 18.

¹⁷ Martini, Fritz: *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1991, 87.

also nicht immer Verifizierbares geht, gibt es verschiedene Versionen in unterschiedlichen Epochen. Er wurde also nicht erst von Kehlmann neu erfunden, sondern von vielen anderen vor ihm. Um 1500 wurde mit dem Sammeln und Aufschreiben der Geschichten angefangen, deren Absicht wie folgt beschrieben wird: „Der ewige Widerspruch in allem Leben wird in Eulenspiegels Lachen zu tiefsinniger Erfahrung; ein freier, unbändiger Geist spielt kühn mit aller Wirklichkeit, er entdeckt alle die Widersprüche im täglichen Handeln und Reden und widerlegt sie aus ihrer eigenen Logik.“¹⁸ Dies entspricht dem allgemeinen Charakter und Vorgehen der Figur, wie sie in anderen Versionen auch eingesetzt wird. Persönliche Freiheit, wo viele keine haben, ein andauerndes Spiel mit der Wirklichkeit und das Ausleuchten und Widerlegen verschiedener Widersprüche sind bezeichnende Eigenschaften Eulenspiegels. Dass sich der Stoff gut zu den vielen entstandenen Bearbeitungen eignet, wird durch dessen Struktur vorausgesetzt: „Das Volksbuch reiht in zu neuen Anreicherungen offenem Zyklus die närrischen Torheiten kleinstädtischer Bürger auf und gibt auf Grund volksläufiger, mündlich wandernder Lokalschwänke ein satirisches Bild köstlicher Dummheiten und Spießbürgereien.“¹⁹ Mündliche Überlieferung spielt also auch eine wichtige Rolle bei der Verbreitung von Eulenspiegels Wirken. Es sei demzufolge zu beachten, dass es sich bei diesem Stoff um eine durchaus zweifelhafte Geschichte handelt, deren Inhalt in den verschiedenen Bearbeitungen beliebig geändert und ergänzt werden kann. Nur die erwähnten Charakterzüge des Eulenspiegel werden größtenteils erhalten. Es lässt sich schließen, dass es beim Stoff vielmehr um die legendäre Figur geht als um die zeitlichen und andersartigen Umstände, in denen diese sich befindet.

Tyll ist ein Roman, laut Duden eine „literarische Gattung erzählender Prosa, in der [in weit ausgedehnten Zusammenhängen] das Schicksal eines Einzelnen oder einer Gruppe von Menschen (in der Auseinandersetzung mit der Umwelt) geschildert wird.“ (Klammersetzung im Original)²⁰ Ferner geht es um einen narrativen Text. Nach Jochen Vogt lässt sich ein solcher Text wie folgt definieren: „Erzählungen oder *narrative Texte* können alle (...) Ausdrucksformen insofern heißen, als es sich jeweils um eine Abfolge von Zeichen (einen ‚Text‘) handelt, die eine Abfolge von Ereignissen (eine ‚Geschichte‘) repräsentieren (...).“²¹ Ein narrativer Text an sich enthält selbstverständlich einen bestimmten Inhalt. Gérard Genette unterscheidet in diesem Zusammenhang zwischen faktuellem (der Text enthält wirklich Geschehenes) und fiktionalem (der Text enthält Erfundenes) Erzählen.²² Im Fall eines historisch geprägten Romans wie *Tyll* mag es auf den ersten Blick fragwürdig wirken, wenn

¹⁸ Martini 1991, 87.

¹⁹ Ebd., 87f.

²⁰ Duden: *Roman*, der. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Roman> (2. Mai 2019).

²¹ Vogt, Jochen: „Grundlagen narrativer Texte.“ In: Arnold, Heinz Ludwig & Detering, Heinrich (Hrsg.): *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1996, 288.

²² Vgl. Genette 1992, 66.

man sich die Frage stellt, in welche dieser beiden Kategorien der Text zu platzieren sei. Der Roman entspricht der absoluten (historischen) Wahrheit aber nicht. Dies ist zu erkennen indem, wie schon erwähnt, Kehlmann eine Figur aus dem vierzehnten in das siebzehnte Jahrhundert versetzt. Mit dieser Erkenntnis sollte dem Text einen rein faktualen Charakter abgesprochen werden. Es ist richtig und notwendig, *Tyll* als fiktionalen Erzähltext zu betrachten. Die angemessene Rezeption eines solchen Textes, so Vogt, erfordere nämlich, dass der Anspruch auf Verifizierbarkeit des Erzählten eingestellt werde.²³ Dies gilt auch für einen Text wie *Tyll*, in dem vielfach prinzipiell verifizierbare, reale Personen, Situationen und Ereignisse erwähnt werden: „Zuschauer oder Leser beziehen einen Dramenhelden namens Wallenstein oder den Romanschauplatz Lübeck – oder doch nur in einem indirekten Sinn – auf die historisch-empirische Realität.“²⁴ Mithilfe dieser Voraussetzung lässt sich ein Text wie *Tyll*, trotz der vielen historischen Anspielungen, als eine erfundene, nicht zu verifizierende Geschichte analysieren. Zwar wird der Roman im Folgenden als einen historischen Roman gedeutet, aber auch diese Gattung wird als fiktional betrachtet; immerhin ist von einem Roman die Rede, und nicht von objektiver Geschichtsschreibung. Die letztere beschreibt Assmann als „die eine Geschichte, in der Historiker die aus den vielen Geschichten abgezogenen Fakten ansiedeln.“²⁵

Außerdem sollte der Unterschied zwischen Fiktionalität einerseits und Fiktivität andererseits erwähnt werden. In diesem literaturwissenschaftlichen Zusammenhang ist von Fiktionalität die Rede, wenn eine bestimmte Darstellungsweise beschrieben wird, in der das Dargestellte nicht existiert. Fiktivität aber bezieht sich auf die Existenz bestimmter Gegenstände im Text, wobei diese Gegenstände nicht existieren.²⁶ Da in dieser Arbeit die Fiktionalität des Textes in Zusammenhang mit Geschichte besprochen wird, geht es nur um die Darstellungsweise, also um jene Merkmale des Erzählens, die den narrativen Text gestalten, und nicht um die spezifischen Gegenstände, die im Text genannt werden.

Einen Text als historischen Roman zu deuten, heißt aber auf klare Abgrenzung verzichten zu müssen:

Den historischen Roman zu definieren fällt leicht und schwer zugleich; leicht, weil die Bestimmung: ein Roman, der Geschichtliches verarbeitet, schon genügt, um die Mehrzahl der Werke [...] als Geschichtsromane zu identifizieren; schwer, weil sowohl der Begriff des Geschichtlichen als auch der des Verarbeitens weitreichende Probleme aufwerfen.²⁷

²³ Vgl. Vogt 1996, 293.

²⁴ Ebd., 294.

²⁵ Assmann 1992, 44.

²⁶ Vgl. Rühling, Lutz: „Fiktionalität und Poetizität.“ In: Arnold, Heinz Ludwig & Detering, Heinrich (Hrsg.): *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1996, 29.

²⁷ Aust 1994, 2.

Dieser These zufolge ist *Tyll* ohne weiteres Teil dieser Gattung, weil Geschichte mit poetologischen Mitteln, nämlich der Form eines Romans, verarbeitet wird. Die Art und Weise jedoch, worauf dies geschieht, ist ein wichtiger Bestandteil des Ganzen, denn durch seine Auseinandersetzung mit historischen Fakten setzt das Genre voraus, dass die Wahrheit an sich zur Problemstellung wird: „So geht es um Wahrheit, insofern sich die Poesie als Welt des Möglichen [...] einerseits den engen Grenzen des Wirklichen [...] unterwirft, andererseits auf dem Recht zur ‚Redefreiheit‘ beharrt und in dieser Spannung sogar höhere Wahrheitswerte zu erwirken sucht.“²⁸ Wo sich ein Roman also mit Geschichte einlässt, geht es um weit mehr als nur das Präsentieren vergangener Zeiten. Nicht zuletzt geht es noch immer um Fiktion, und die von Aust erwähnte Redefreiheit wird sich irgendwie mit der Festigkeit der historischen Fakten abfinden müssen. Ein historischer Roman gebührt sich sogleich einen Auftrag: „Sein Amt liegt darin, Geschichte zu repräsentieren; dies besorgt er in dreifacher Weise: Er verlebendigt Vergangenes, deutet Geschehenes und ist selbst Teil der Geschichte.“²⁹ Diese Zeile sagt viel über den pragmatischen Charakter eines historischen Romans. Verlebendigung wird durch die Auseinandersetzung mit einer vergangenen Zeit vorausgesetzt. Zweitens findet die Deutung von Geschehenem mithilfe ausgewählter Mittel statt, wozu in diesem Fall auch der Einsatz fiktionaler Elemente gehört. Drittens, indem Geschichte zum Thema gemacht wird, nimmt die Fiktion (der Roman) bestimmte Fakten (historische Tatsachen) für sich in Anspruch. Wann immer Geschichte in Textuelles umgewandelt wird, sei es wahrheitsgetreu oder teilweise fiktionalisiert, wird sie von diesem Text ergänzt, und wird der Text selbst Teil des historischen Rahmens. Spätestens ab diesem Zeitpunkt geht es vor allem darum, wie genau im Roman mit dem Stoff umgegangen wird. Für *Tyll* gilt in diesem Zusammenhang, dass sich der Roman jegliche Freiheiten bezüglich Fakten und Geschichte erlaubt. Die möglichen Gründe dafür werden im nächsten Kapitel ausführlich erörtert.

Während sich Aust in seinem Buch vor allem mit dem Werdegang des historischen Romans beschäftigt, und die Diskussion um Wahrheit als Konstrukt und dergleichen nur am Rande beleuchtet, gibt es seit den letzten Jahrzehnten mehr Aufmerksamkeit für bestimmte ‚postmoderne‘ Wirkungsabsichten, denen sich Autoren mithilfe historischer Realität widmen. Hierzu bedarf es zuerst eine Erläuterung der Theorie zu diesem diffusen Begriff der sogenannten Postmoderne. Da ihr Ausmaß weit über den Bereich der Literatur hinausreicht, wird im Folgenden die Basis der ‚Gesamtpostmoderne‘ skizziert, damit eine klare Übersicht entsteht, um danach nur noch auf die literarische Postmoderne und ihre Sicht auf Geschichte fokussieren zu können.

²⁸ Aust 1994, 1.

²⁹ Ebd., VII.

2.3 Postmoderne und historiographische Metafiktion

Spätestens seit den 1980ern, in Nachfolge des Welterfolges *Der Name der Rose* von Umberto Eco, werden im deutschen Sprachraum vielfach geschichtlich thematisierte Romane veröffentlicht, zu deren größten Erfolgen nicht zuletzt Kehlmanns *Die Vermessung der Welt* zählt.³⁰ Diese Tendenz wird der literarischen Postmoderne zugeschrieben: „Die [...] literarisch-künstliche Postmoderne hat sich seit ihrem Beginn der Auseinandersetzung mit Fragen nach dem ontologischen Status, der Erkenntnismöglichkeit, der Produktion und Interpretation von Realität und Repräsentation gewidmet.“³¹ Dieser Satz wäre eine gängige Bezeichnung für das, was in der Literatur als Postmoderne bezeichnet wird. Er reicht allerdings nicht aus um einen konkreten Ansatz für Postmodernismus zu geben. In diesem Abschnitt wird geschildert, was unter Postmoderne verstanden wird, und wie es in der Gegenwartsliteratur in den Vordergrund tritt.

Ein wichtiger Wegbereiter von Theoriebildung und Definition des Postmodernismus insbesondere in der Literatur ist Linda Hutcheon, in deren *Poetics of Postmodernism* der Versuch unternommen wird, einen engeren Rahmen um den sonst so breiten Begriff zu bilden. Auch sie muss allerdings gestehen, dass man es mit einem schier undeutlichen Phänomen zu tun hat: „Of all the terms bandied about in both current cultural theory and contemporary writing on the arts, postmodernism must be the most over and under-defined.“³² Postmodernismus als Pauschalströmung findet man in jedem kulturellen Bereich, von der Architektur bis zu Film und Literatur, und Ähnlichkeiten sind ziemlich schnell zu erkennen; der Ausgangspunkt der Postmoderne lässt sich als die kritische Auseinandersetzung mit Geschichte beziehungsweise Vergangenheit zusammenfassen. Alte Muster, die lange als Autorität im jeweiligen Bereich galten, werden in einer anderen oder gemischten Form eingesetzt, damit eine Konfrontation mit gerade diesem Vergangenen als auch eine Neubewertung der Gegenwart stattfinden kann. Postmodernismus, so Hutcheon, ist demzufolge grundsätzlich widersprüchlich, indem es Kritik an demjenigen ausübt, woraus es besteht.³³ Nichtsdestotrotz lässt sich dieses Vorgehen aus der Sicht des Postmodernismus logisch erklären. Es besteht in postmodernen Zusammenhängen nämlich keine Autorität des einen über das andere, sondern Systeme bestehen nebeneinander, ergänzen sich gegenseitig und sind einander keineswegs überlegen oder unterstellt; sie sind gleichwertig. Eben deshalb entstehen in verschiedenen Erscheinungen unorthodoxe Mischformen. Scholz erklärt außerdem, dass die schon erwähnte

³⁰ Vgl. Scholz 2012, 9.

³¹ Hauenstein, Robin: *Historiographische Metafiktionen. Ransmayr, Sebald, Kracht, Beyer*. Würzburg: Königshausen und Neumann 2014, 11.

³² Hutcheon 1988, 3.

³³ Vgl. ebd., 4.

Konfrontation mit der Vergangenheit ein Grundpfeiler der theoretischen Postmoderne jeglicher Art ist, weil die alten überholten Tendenzen (Sichtweisen, Ideologien, das Anhängen eines einzigen Systems ohne andere zu berücksichtigen) zu den großen Katastrophen des 20. Jahrhunderts geführt haben; die postmoderne Strömung als Ganzes hat es zum Ziel, diesen Tendenzen mit vollem Einsatz entgegenzuarbeiten.³⁴

Ein bestimmtes Merkmal postmodernen Denkens, die Frage nämlich, ob der Mensch noch zur sprachlichen Repräsentation der Wirklichkeit imstande ist, geht schon auf das frühe zwanzigste Jahrhundert zurück, als die literarische Moderne blühte. Ein wichtiger Exponent dieser Zeit war der österreichische Autor Hugo von Hofmannsthal. 1902 wurde „Ein Brief“ von ihm veröffentlicht, in dem die fiktive Figur Chandos auftritt. Der Brief ist an Francis Bacon gerichtet „und bringt die schwierige Beziehung zwischen Sprache und Erfahrung zum Ausdruck, die einen Großteil der experimentellen europäischen Literatur des 20. Jahrhunderts charakterisiert. [...] Es gelingt Chandos nicht mehr, die Welt durch Sprache zu ordnen.“³⁵ Diese Problematik hat sowohl die literarische Moderne als Postmoderne geprägt, obgleich die Formen und Gattungen, in denen sie sich manifestiert, durchaus unterschiedlich sind. In der Moderne wurde vor allem die Komplexität der Sinneswahrnehmung zur Hemmung, wodurch experimentelle Poesie- und Prosaformen entstanden, um die Welt adäquat in Sprache zu fassen. Die Sprachkrise in der Postmoderne bezieht sich aber auf das Verschwinden der absoluten Wahrheit und Realität. Diese bestehen in der Postmoderne nämlich nicht mehr; es entstehen nur noch Möglichkeiten, die mittels Sprache vorgestellt werden können. Hierdurch scheitert also nicht die Sprache an sich, sondern ihre Stärke wird quasi eingeschränkt.

Die Postmoderne ist nicht bloß ein chronologischer Nachfolger der Moderne, wie man es ihrem Name nach glauben mag, und auch kein willkürliches Konstrukt, das keine eigenen Merkmale besitzt und nur aus anderen Strömungen schöpft, sondern sie wird „als ideeller Modus aufgefasst, der [...] auf Vielfalt und Widerspruch setzt. Am Grad der Umsetzung dieses Modus müsste man im Anschluss entscheiden, wie postmodern eine Gesellschaft, ein Gedicht, eine Frisur etc. ist.“³⁶ Die Postmoderne mag im Grunde genommen zwar nicht willkürlich sein, sie aber genau zu bestimmen oder ihre Existenzbedingungen festzulegen ist in Ermangelung deutlicher Kriterien eine schwierige Aufgabe. Nach Hutcheon wäre Postmodernismus eben das Hinterfragen von allem, was man einst für absolut und standhaft gehalten hat. Dass diese These auch in der Literatur und insbesondere im historischen Roman gilt, zeigt sie durch ihre Einführung in die historiographische Metafiktion.

³⁴ Vgl. Scholz 2012, 13.

³⁵ Nethersole, Reingard: „Die Grenzen der Sprache.“ In: Wellbery, David E. (Hrsg.): *Eine neue Geschichte der deutschen Literatur*. Berlin: Berlin University Press 2007, 809.

³⁶ Scholz 2012, 14.

Bevor diese Vorstellung von historischer Literatur ausführlich besprochen wird, ist es der Deutlichkeit halber wichtig, die allgemeinen Tendenzen in der postmodernen Literatur aufzuzeichnen. Hutcheon gibt ein konkretes Beispiel, indem sie das Verschwinden der traditionellen Gattungsgrenzen als eines der dominantesten Merkmale postmoderner Literatur signalisiert:

The borders between literary genres have become fluid: who can tell anymore what the limits are between [...] the novel and history [...], the novel and biography [...]? But [...] the conventions of the two genres are played off against each other; there is no simple, unproblematic merging.³⁷

Vielfalt und Widerspruch sind allgegenwärtig in dieser Beschreibung. Die Vielfalt einerseits zeigt sich in der grenzüberschreitenden Anwendung traditioneller Gattungen, der Widerspruch andererseits besteht darin, dass sie nicht ohne weiteres fließend zusammengefügt werden, sondern einander gegenüberstehen und explizit als nicht komplementäre Elemente präsentiert werden. Obwohl dieses ineinander überlaufen der Gattungsgrenzen eine ziemlich oberflächliche Entwicklung ist, wird vor allem die Ausblendung der Grenzen zwischen dem Fiktionalen und Faktualen als radikalsten Exponent postmodernen Erzählens betrachtet.³⁸ Diese Ausblendung entsteht notwendigerweise aus dem Misstrauen der absoluten Repräsentation aller Dinge gegenüber; Fiktion wäre aus postmoderner Sicht genauso geeignet zur Repräsentation von Realität wie eine wissenschaftliche Arbeit. Fiktion wird deshalb präsentiert als „another of the discourses by which we construct our versions of reality, and both the construction and the need for it are what are foregrounded in the postmodernist novel.“³⁹ Es fällt auf, dass hier von ‚Versionen‘ der Realität die Rede ist, und nicht von der einen Realität. „Damit reagiert Gegenwartsliteratur zweifellos auch auf die zunehmende Schwierigkeit, innerhalb der Lebenswelt zwischen Wirklichkeit und Fiktion zu unterscheiden. Was wir [...] als ‚Wirklichkeit‘ erleben, ist bereits medial produzierte Pseudowirklichkeit [...]“⁴⁰ Sowohl die gegenwärtigen Geschichtsauffassungen als die gegenwärtige Literaturwissenschaft „rejected the ideal of representation that dominated them for so long. Both now conceive of their work as exploration, testing, creation of new meanings, rather than as disclosure or revelation of meanings already in some sense “there,” but not immediately perceptible.“⁴¹ Beide Wissenschaftsbereiche berufen sich also nicht mehr auf ihren

³⁷ Hutcheon 1988, 9.

³⁸ Vgl. ebd., 10.

³⁹ Ebd., 40.

⁴⁰ Vogt 1996, 296.

⁴¹ Gossman, Lionel: „History and Literature: Reproduction or Signification.“ In: Canary, Robert H. & Kozicki, Henry (Hrsg.): *The Writing of History: Literary form and Historical Understanding*. Madison: University of Wisconsin Press 1978, 38f.

traditionellen Wert, sondern erfinden sich aufs Neue.

Hutcheon erörtert demgemäß ihr experimentelles Gattungskonzept der historiographischen Metafiktion, das sie wie folgt definiert: „By this I mean those well-known and popular novels which are both intensely self-reflexive and yet paradoxically also lay claim to historical events and personages“.⁴² Die Selbstreflexivität, der Kern jedes metafiktionalen Textes, bezieht sich auf die Tatsache, dass derartige Romane im Text häufig betonen, dass sie ihres textuellen, fiktionalen Charakters und damit auch ihrer (postmodernen) Fehlbarkeit bewusst sind. Es wird keinen Hehl daraus gemacht, dass der Leser ‚nur‘ einen Roman liest, und sich darin nicht verirren lassen darf. Es geht bei dieser Gattung also um die bereits erwähnte ‚Version der Realität‘, die sich auch nicht als mehr als nur eine Version profiliert. Romane, die der historiographischen Metafiktion entsprechen, spielen außerdem explizit mit dem Gedanken, dass man nie imstande sein wird, die absolute Wahrheit festhalten beziehungsweise -legen zu können. Sie benutzen für ihre Handlung jedoch gerade die historischen Fakten, deren Zuverlässigkeit sie so grundsätzlich leugnen. Eben in diesem Vorgehen manifestiert sich die typisch postmoderne Widersprüchlichkeit, weshalb historische Romane sich als ideale Form für solche Absichten erweisen:

Der postmoderne Blick auf die Vergangenheit [...] ist somit gekennzeichnet vom Wunsch nach methodischer und stilistischer Vielfalt, von Skepsis am Wirklichkeits- und am Objektivitätsanspruch, bzw. von dem Eingeständnis der Subjektivität und der Narrativität der Geschichtsschreibung. Dass diese Perspektive sich für den historischen Roman als besonders fruchtbar erweist, liegt auf der Hand.⁴³

Das heißt zwar nicht, dass postmoderne Literatur prinzipiell nur aus historischen Romanen besteht und andere literarische Formen per Definition nicht zu diesem Rahmen gehören können, „aber die weite Verbreitung des Phänomens, dass postmoderne Literatur sich (kritisch) mit der Geschichte auseinandersetzt, spricht dafür, dass zumindest die Tendenz besteht.“⁴⁴ Es geht hierbei immer um ein „Spannungsfeld von Literatur und Historiographie, im Brennpunkt zweier Diskurse, die Bedeutungssysteme konstituieren, mittels derer wir die als Fakten interpretierten und als bedeutungsvoll herausgestellten Geschehnisse der Vergangenheit zu verstehen suchen.“⁴⁵ Auch betont Hutcheon, dass uns die Vergangenheit grundsätzlich nur durch Texte zugänglich gemacht wird: „We cannot know the past except through its texts: its documents, its evidence, even its eye-witness accounts are *texts*.“⁴⁶ Die selbstreflexiven Romane, die der historiographischen Metafiktion gehören, nutzen diese

⁴² Hutcheon 1988, 5.

⁴³ Scholz 2012, 20.

⁴⁴ Ebd., 21.

⁴⁵ Hauenstein 2014, 13.

⁴⁶ Hutcheon 1988, 16.

Tatsache aus, indem sie darauf hinweisen, dass Textualität ihre Existenzbedingung ist, und auf andere (historiographische oder literarische) Texte verweisen, die eine Vergegenwärtigung der jeweiligen Vergangenheit erst möglich machen. Das ist eine der vornehmsten Aussagen postmoderner historischer Literatur zu Geschichte und deren Repräsentation; wenn man Vergangenes in der Gegenwart lebendig machen möchte, geht das nur mittels Texte, denn Geschichte lebt für unsere Erkenntnis nur in Texten fort. Die These von Aust, dass ein historischer Roman selbst Teil der Geschichte ist, stimmt mit diesem Ausgangspunkt überein. Die Rollen von Fakten und Fiktion in diesem Bereich sind nach Hutcheon die eines Spaltpilzes; das literarische Spiel zwischen den beiden Konstrukten bildet, neben der ‚Kritik an sich selbst‘, die inhärente Widersprüchlichkeit postmodernen Erzählens.

3. Analyse

In diesem Teil der Arbeit wird anhand verschiedener Textstellen aus *Tyll* eine Analyse ausgeführt. In Bezug zur in der Einleitung erörterten Hauptfrage, und zu den im theoretischen Rahmen ausgearbeiteten Thesen, können jetzt die relevanten Szenen aus dem Roman interpretiert werden. Es ist wichtig zu erwähnen, dass nur auf die für die Hauptfrage wichtigen Abschnitte eingegangen wird. Dies heißt in der Praxis, dass einige Textstellen oder Kapitel des Romans nicht in die Analyse mitgenommen werden. Es geht dann um für diese Arbeit irrelevante Episoden, die nicht mittelbar zur Beantwortung der Hauptfrage beitragen. Nur Textabschnitte, in denen Wesentliches über die Beziehung zwischen Literatur und Geschichte gesagt wird, und Szenen, in denen sich die Rolle von Tyll Ulenspiegel als Katalysator für die Handlung manifestiert, werden in der Analyse behandelt und gedeutet.

Der erste Abschnitt der Analyse befasst sich mit dem ersten Kapitel, in dem Tyll Ulenspiegel, als Person und als Narr, introduziert wird, und wo zugleich Stellungnahmen zu Geschichte und Erinnerung präsentiert werden. Im zweiten Teil werden zwei Textstellen aus dem zweiten Kapitel hervorgehoben, in denen Aussagen zu literarisch verewigter Geschichte und zur Macht von Büchern gemacht werden. Drittens wird ein für diese Arbeit sehr wichtiges Kapitel analysiert und interpretiert. Es geht hier um einen Teil des Romans, der sich sehr explizit mit der Beziehung zwischen Literatur und Geschichte befasst. Dieses Kapitel bietet deshalb eine Fülle von Ansichten, die für die Beantwortung der Hauptfrage sehr hilfreich sind. Zum Schluss wird auf Textstellen eingegangen, die sich explizit auf die Rolle von Tyll im Roman beziehen. Hier wird analysiert, welche Funktion diese Figur ausübt, und welche Schlüsse daran verbunden werden können.

3.1 *Schuhe* – “Tyll ist hier!”

Im ersten Teil der Analyse wird auf das erste Kapitel des Romans eingegangen. In *Schuhe* tritt Tyll Ulenspiegel zum ersten Mal auf. Mit seiner Gauklergruppe besucht er ein kleines Dorf, das noch nicht vom Krieg erwischt worden ist, und wo noch Frieden und Ruhe herrschen. Diese Situation ändert sich dank Tyll jedoch bald. Aus der Sicht eines anonymen Dorfbewohners wird berichtet, was sich an diesem Tag abgespielt hat. Dass es sich hier nicht um einen normalen Augenzeugenbericht handelt, wird am Ende des Kapitels klar. In diesem Abschnitt wird die Einführung Tylls beziehungsweise der Eulenspiegelfigur behandelt. Die Wechselwirkung von Erinnerung einerseits und Vergessen andererseits, in Bezug zur Geschichte des Krieges, spielt ebenfalls eine zentrale Rolle, was anhand einiger Textbeispiele gezeigt wird.

Wie im theoretischen Rahmen bereits dargelegt wurde, spielt die mündliche Überlieferung eine prägende Rolle im Eulenspiegelstoff. Tyll wird auch demgemäß vom Erzähler im ersten Kapitel aufgeführt, indem die Dorfbewohner ihn sofort erkennen, „obgleich er noch nie hier gewesen war, und als die Ersten sich erinnerten und seinen Namen riefen, erinnerten sich auch andere, und so rief es bald von überall und mit vielen Stimmen: “Tyll ist hier!”, “Tyll ist gekommen!”, “Schaut, der Tyll ist da!” Es konnte kein anderer sein.“⁴⁷ Sofort hinterlässt er, nur mit seinem Aussehen und seiner Erscheinungsform, einen unauslöschlichen Eindruck im Dorf, und sorgt dafür, dass auch zukünftige Generationen von seinem einstigen Dasein wissen werden. Das Mädchen Martha ist eine von denen, die für eine Überlieferung haften wird: „Dereinst würde sie ihrem Mann und noch viel später ihren ungläubigen Enkeln, die den Ulenspiegel für eine Figur alter Sagen hielten, erzählen, dass sie ihn selbst gesehen hatte.“⁴⁸ Mit seiner Künstlertruppe tritt er auf, und die Menschen erkennen in ihm den prototypischen Narren, den freien und unbändigen Geist⁴⁹: „Wir begriffen, wie das eben sein kann für einen, der wirklich tut, was er will, und nichts glaubt und keinem gehorcht; wie es wäre, so ein Mensch zu sein, begriffen wir, und wir begriffen, dass wir nie solche Menschen sein würden.“⁵⁰

Nach ausführlichen Tricks und Theaterstücken ist das Publikum voller Begeisterung, und kann vor Enthusiasmus Tylls nächste Strapaze kaum erwarten. Sie besteht aus einem Auftrag an die Dorfbewohner, alle ihre Schuhe auszuziehen, und sie anschließend hoch in die Luft zu werfen. Alle gehorchen, und nachdem alle Schuhe zerstreut über dem Marktplatz liegen, fordert Tyll alle auf, wieder ihre eigenen Schuhe zurückzufinden. Diese Unternehmung scheitert grandios; Chaos entsteht, die Leute schlagen auf einander ein, mancher wird schwer

⁴⁷ Kehlmann 2017, 8.

⁴⁸ Ebd., 10.

⁴⁹ Vgl. Martini 1991, 87.

⁵⁰ Kehlmann 2017, 20.

verletzt, mancher stirbt. Tyll hat dies alles mit Absicht verursacht, und weiß zu entkommen. Nach diesem Ereignis ändert sich die Position der Dorfbewohner dem berühmten Narren gegenüber, und die Überlebenden einigen sich zu einem Dauerschweigen: „Wir sprachen nie über das, was geschehen war. Wir sprachen auch nicht über den Ulenspiegel.“⁵¹ Die Überlieferung des Auftretens von Tyll wird von sämtlichen Dorfbewohnern eingestellt. „Aber wir vergaßen auch nicht. Was geschehen war, blieb zwischen uns.“⁵²

Tyll tritt hier als ein schlechter Mensch auf, der Gemeinheiten auf grundsätzlich unschuldige Leute ausübt. Diesen teuflischen Charakterzug des Narren wird von Kehlmann in einer seiner Poetikvorlesungen dargestellt: „Der Teufel ist der großer [sic!] Verwirrer, der Verneiner aller Unterschiede, und in seiner Abwesenheit übernimmt diese Rolle sein kleiner Bruder, der Narr. [...] Nicht umsonst stammen die Kopfschellen des Narrenkostüms von den Teufelshörnern ab [...].“⁵³

Ein Jahr nach den Geschehnissen kommt der Krieg doch zum Dorf. In der Zerstörung kommt auch Martha ums Leben, und „als sie die Dachbalken splintern hörte, fiel ihr noch ein, dass Tyll Ulenspiegel nun vielleicht der Einzige war, der sich an unsere Gesichter erinnern und wissen würde, dass es uns gegeben hatte.“⁵⁴ Tatsächlich gibt es keinen Anlass zu glauben, dass ein einziger Mensch, außer Tyll, sich an diese Kriegsoffer erinnern werden kann. Höchstens werden sie zu einer Ziffer in der allgemeinen Opferzahl des Krieges, aber als Menschen werden sie in keinem Gedächtnis oder Text mehr auftauchen. Der einzige Grund, dass diese (fiktive) Episode aus jener Epoche in diesem Roman aufgeschrieben werden kann, ist die Tatsache, dass Kehlmann einen Toten sprechen lässt. Schließlich gehört der Erzähler dieses Kapitels zu den Todesopfern dieses Dorfes. Er spricht am Ende des Kapitels über die einzig übriggebliebenen Formen, in denen die Opfer noch von sich hören lassen können:

Uns [...] hört man dort, wo wir einst lebten, manchmal in den Bäumen. Man hört uns im Gras und im Grillenzirpen, man hört uns, wenn man den Kopf gegen das Astloch der alten Ulme legt, und zuweilen kommt es Kindern vor, als könnten sie unsere Gesichter im Wasser des Baches sehen. Unsere Kirche steht nicht mehr, aber die Kiesel, die das Wasser rund und weiß geschliffen hat, sind noch dieselben, wie auch die Bäume dieselben sind. Wir aber erinnern uns, auch wenn keiner sich an uns erinnert, denn wir haben uns noch nicht damit abgefunden, nicht zu sein. Der Tod ist immer noch neu für uns, und die Dinge der Lebenden sind uns nicht gleichgültig. Denn es ist alles nicht lang her.⁵⁵

Wäre Kehlmann nicht dabei gewesen, einem Toten das Wort zu geben, hätte keiner je davon erfahren, was sich in diesem Dorf abgespielt hat. Das mag wohl die wichtigste Absicht

⁵¹ Kehlmann 2017, 26.

⁵² Ebd., 27.

⁵³ Kehlmann 2015, 77.

⁵⁴ Kehlmann 2017, 28.

⁵⁵ Ebd., 29.

Kehlmanns gewesen sein: Er zeigt, dass man nur von demjenigen erfährt, was entweder mündlich oder schriftlich überliefert worden ist. Er hätte dieses Kapitel nicht schreiben können, wenn er die literarische Möglichkeit, dem Toten eine Stimme zu geben, nicht benutzt hätte. Darüber hinaus lässt diese Tatsache erahnen, dass es noch so viele andere Geschichten geben mag, von denen niemand weiß, und die niemand hat aufschreiben oder weitererzählen können. In diesem Kapitel zeigt Kehlmann, wie arbiträr Geschichte ist; nur diejenigen, die nach ihrem Tod in Texten verarbeitet werden, leben fort. Er stimmt damit der These von Hutcheon, dass Geschichte grundsätzlich nur durch Texte besteht, vollmundig zu.

3.2 *Herr der Luft* – Literatur und der Tod

Das erste Kapitel schildert ein vollständiges Bild der Themen, die in *Tyll* eine wichtige Rolle spielen: Die Gesellschaft zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges, der Tod, die Eigenschaften von Erinnerung, das Chaos der Gewalt, und nicht zuletzt Tyll Ulenspiegel als Auslöser, neben dem Krieg, von Chaos schlechthin. Das zweite Kapitel, *Herr der Luft*, beschäftigt sich mit der Jugend und dem Werdegang der von Kehlmann erschaffenen Eulenspiegelfigur. Auch sein Vater Claus und sein tragisches Ende stehen in diesem Kapitel zentral. Obwohl diese Episode aus Tylls Leben den Kern des Kapitels formt, werden an einigen Stellen Aussagen zu Literatur, Geschichte und auch dem Tod gemacht. Diese Textstellen werden ausgeleuchtet und interpretiert.

Als der junge Tyll mit seiner hochschwangeren Mutter und einem Knecht auf dem Weg ist, Mehl wegzubringen, bekommt seine Mutter plötzlich Wehen. Sie und der Knecht lassen Tyll mit dem Mehl alleine, und versuchen, rechtzeitig für die Geburt nach Hause zu kommen. Sie muss das Kind aber schon unterwegs gebären, und es stirbt in ihren Armen. Wie schon im ersten Kapitel thematisiert wurde, wird auch hier Stellung zur Erinnerung, gerade wenn der Tod eintritt, genommen: „Keiner wird von dir wissen, denkt sie. Keiner sich erinnern, nur ich, deine Mutter, und ich vergesse nicht, weil ich nicht vergessen darf. Denn alle anderen werden dich vergessen.“⁵⁶ Genau wie im ersten Kapitel wird hier festgestellt, dass ein anonymer Tote nicht in der Geschichtsschreibung aufgenommen wird. Im Fall des totgeborenen Kindes wird nur seine Mutter von ihm wissen, sie war der einzige Zeuge seiner kurzen Existenz. Es wird aber implizit deutlich, dass die Erzählinstanz diesen Toten zu Geschichte macht, indem sie das Kind erwähnt. Es geht hier zwar um einen fiktiven Toten, der in der historischen Wirklichkeit nie gelebt hat, aber in diesem Roman wird er verlebendigt. Wie im ersten Kapitel wird hier einen Menschen gezeigt, von dessen Anwesenheit man sonst nie erfahren würde. Der Unterschied ist, dass hier die Rede von einem lebendigen Zeugen, und nicht von einem Toten ist, wie im ersten Kapitel, aber der Ausgangspunkt ist immerhin derselbe. Dieses Zitat legt demzufolge die Kraft von Texten dar, wie sie auch von Hutcheon präsentiert wird. Die Erinnerung an dieses Kind wird erst durch den Text möglich gemacht.⁵⁷

An einer anderen Stelle im Kapitel wird vom Jesuiten Athanasius Kircher eine Aussage zur Macht von Büchern gemacht. Zusammen mit Oswald Tesimond hat er den Vater von Tyll, den Müller Claus Ulenspiegel, wegen Hexerei verhaftet. Sein Interesse an Magie und Bücher wurde von diesen zwei Kirchendienern aufgemerkt, und ein lateinisches Buch, das Claus besitzt, wird besprochen. Obwohl Claus die lateinische Sprache nicht beherrscht, und das

⁵⁶ Kehlmann 2017, 65.

⁵⁷ Hutcheon 1988, 16.

Buch deshalb gar nicht lesen konnte, reicht der Besitz davon schon aus, wie von Kircher erklärt wird:

„Ein Buch ist eine Möglichkeit“, sagt er. „Es ist immer zu sprechen bereit. Auch einer, der seine Sprache nicht versteht, kann es an andere weitergeben, die es sehr wohl lesen können, auf dass es sein Schandwerk an ihnen verrichte. Oder er könnte die Sprache erlernen, und gibt es keinen, der sie ihm beibringt, so findet er womöglich einen Weg, sie sich selbst beizubringen. Auch das hat man schon gesehen.“⁵⁸

Hier wird wiederum die Bedeutung von Texten erklärt. Das Zitat zeugt nicht nur von der damaligen kirchlichen Auffassung, dass bestimmte Bücher zu Hexerei anspornen, sondern gilt auch als Ergänzung dessen, was schon vorher im Kapitel deutlich wurde, nämlich die große Macht, die Texte in verschiedenen Bereichen haben können. Ein Text ist nicht nur zur Festhaltung der Geschichte und Erinnerung imstande, sondern hat laut Kircher auch eine stark performative Funktion. Egal, ob das Buch vom Besitzer gelesen wird, oder ob eine andere Person es in der Hand nimmt, Bücher haben in jeder möglichen Situation eine bestimmte Kraft.

Die zwei in diesem Abschnitt hervorgehobenen Textstellen beziehen sich unmittelbar auf Kehlmanns Umgang mit Geschichte und Literatur. Mit diesen Zitaten bringt er die Möglichkeiten von Texten beziehungsweise Literatur in die Praxis, indem sie in *Tyll* gerade das bewirken, wozu sie fähig sind. Er lässt Situationen entstehen, in denen die Kraft von dokumentierter Geschichte sichtbar wird.

⁵⁸ Kehlmann 2017, 137.

3.3 *Zusmarshausen* – Die Bilanz eines Augenzeugen

Dieser Teil der Analyse beschäftigt sich mit den Wirkungsabsichten des Kapitels *Zusmarshausen*. Dieses Kapitel insbesondere setzt sich mit der Beziehung zwischen Literatur und Geschichte auseinander. Es wird in diesem Zusammenhang auf den metafikionalen und intertextuellen Charakter, nämlich den Text innerhalb des Textes und andere literarische Verweise, eingegangen. Auch die fehlbare Erinnerung eines Augenzeugen, die in diesem Kapitel eine wichtige Rolle spielt, wird analysiert, und deren Bedeutung für die Beantwortung der Hauptfrage interpretiert.

Im dritten Kapitel des Romans, *Zusmarshausen* genannt, wird ein fiktiver Graf namens Martin von Wolkenstein vorgestellt. Die Erzählinstanz präsentiert eine Episode aus Wolkensteins Leben anhand seiner „in den frühen Jahren des achtzehnten Jahrhunderts verfassten Lebensbeschreibung“.⁵⁹ Immer wieder wird explizit darauf hingewiesen, dass alles Erzählte aus der Feder Wolkensteins stammt, also aus einem Augenzeugenbericht. Dass seine Memoiren aber häufig Unwahrheiten verkünden, wird ausführlich vom Erzähler angedeutet. Außerdem wird oft betont, dass die Geschehnisse, von denen berichtet wird, bereits viele Jahre hinter Wolkenstein lagen, als dieser alles niederschrieb. Er habe nämlich vieles und gerne erfunden „wenn seine Erinnerung Lücken hatte, und deren gab es viele, denn all das war, als er davon schrieb, bereits ein Menschenalter her.“⁶⁰ Wolkenstein hat in dieser Episode, als der Dreißigjährige Krieg tobte, den Auftrag erhalten, Tyll Ulenspiegel zu finden beziehungsweise zu retten: „So vieles habe man verfallen sehen, so viel Zerstörung zulassen müssen, Unschätzbare sei untergegangen, aber dass einer wie Tyll Ulenspiegel einfach verderben solle [...], das komme nicht in Frage.“⁶¹

Im Kapitel wird Wolkensteins Suche durch das zerstörte Land nach dem berühmten Narren verfolgt, primär aus der Sicht seiner Lebensbeschreibung. Der Erzähler scheint aber alles über Wolkenstein zu wissen, auch über die Lücken in seinem Gedächtnis. Er ergänzt und verbessert Textstellen, und erinnert den Leser fortdauernd daran, dass der Bericht besonders unglaubwürdig ist. So entsteht der Eindruck, dass gerade dies die Absicht des Erzählers ist, nämlich das Betonen der Unglaubwürdigkeit eines solchen Augenzeugenberichts, und das Zeigen der Folgen, die ein trügerischer Autor für die Wirkung eines solchen Textes auslösen kann. Es geht jedoch bei den von Wolkenstein (bewusst) vergessenen Ereignissen vor allem um triviales Wissen, dessen Abwesenheit nicht unbedingt den inhaltlichen Kern der Episode gefährdet. Auch wenn das schon der Fall wäre, gibt es noch immer den Erzähler, um dem

⁵⁹ Kehlmann 2017, 183.

⁶⁰ Ebd., 184.

⁶¹ Ebd.

Leser zu vermitteln, was tatsächlich geschehen ist. Darüber hinaus werden bestimmte Erfahrungen, trotz vieler vergangenen Jahre, nicht vom Grafen vergessen. Im Gegenteil: Diese Erfahrungen sind fest in seinem Gedächtnis gewurzelt, und jede Sekunde davon kann er sich noch ganz gut vorstellen. Was der Erzähler aber bemerkt, ist die Tatsache, dass Wolkenstein einige dieser Erfahrungen nicht in Worten zu fassen vermochte. Hier tritt ein Versagen der Sprache auf, das genauer erklärt und analysiert werden wird.

Erinnerung ist der Kern worauf der Lebensbericht Wolkensteins beruht. Trivialitäten werden von prägenden Ereignissen aus dem Krieg abgewechselt, wobei die blutige Schlacht bei Zusmarshausen den Klimax der Episode bildet. Gewalttätige Szenen insbesondere werden als Momente, wo die Erinnerung und deren Formulierung in einem Text fehlschlägt, vorgeführt. Es geht hierbei nicht nur um kriegerische Gewalt, sondern auch um scheinbar Unwichtiges, wie das Erschießen einer Gans:

[...] als er sich ein halbes Jahrhundert später bei der Abfassung seines Lebensberichtes an diese Reise erinnerte, war es das Bild des zerplatzenden Gänsekopfs, das an Deutlichkeit alles andere überstrahlte. In einem ganz und gar ehrlichen Buch hätte er davon erzählen müssen, aber er brachte es nicht über sich und nahm es mit ins Grab [...].⁶²

Hier versucht Wolkenstein nicht mal, das Erlebte aufzuschreiben, denn dazu war er anscheinend keineswegs fähig. Wie der Erzähler sich mit diesem spezifischen Moment aus Wolkensteins Leben auskennt, ist übrigens unklar. Der Graf mittlerweile entschließt sich in seinen Memoiren manchmal sogar dazu, den Erinnerungsprozess komplett einzustellen, da er einfach nicht daran glauben kann, dass sich alles so abgespielt hat. Bestimmte Erfahrungen und Ereignisse scheinen ihm eher traumhaft als realistisch zu sein. Damit er dieses Gefühl verdrängen kann, lenkt er von diesen Schrecken ab, indem er sie nicht benennt und einfach über anderes schreibt. Dieses Vorgehen beeinflusst das Zeiterlebnis, weil erhebliche Teile der Geschichte übersprungen werden. Der Erzähler legt es dar:

Mit einem Mal erfüllte den dicken Grafen das Gefühl, dass dies alles ein Traum sein musste, mit solcher Stärke, dass es ihm in der Erinnerung scheinen sollte, als wäre es auch einer gewesen [...]. Es konnte sich so nicht abgespielt haben, aber statt sich mit dem Erinnern abzumühen, schob er zwölf Seiten kunstvoll verschachtelter Sätze über seine Mutter ein. [...] Als sein Bericht nach dieser langen und erlogenen Erinnerung zur Reise zurückfand, waren sie bereits an Haar und Baierbronn vorbei [...].⁶³

Die unsteten Memoiren sind keineswegs zuverlässig, scheinen aber unverzichtbar für das Dokumentieren dieser Episode zu sein, denn der Erzähler beruft sich nur auf den Bericht Wolkensteins. Es wird allerdings von Wolkenstein selbst in seinen Memoiren auf andere

⁶² Kehlmann 2017, 189.

⁶³ Ebd., 195f.

Texte hingewiesen, die demnach Teil seiner Lebensbeschreibung werden. Die Stelle, an der sich dieses Vorgehen am deutlichsten manifestiert, beschreibt die Schlacht bei Zusmarshausen, wo der Graf fast selbst umkam. Die Stelle fängt an mit der Feststellung, dass Wolkenstein nicht imstande war, den Anblick der Schlacht in Worte zu fassen:

Als er später zu schildern versuchte, was sie gesehen hatten, musste der dicke Graf feststellen, dass er das nicht konnte. Es überstieg seine Fähigkeiten als Schriftsteller. Es überstieg auch seine Fähigkeiten als vernünftiger Mensch: Noch aus der Distanz eines halben Jahrhunderts sah er sich nicht imstande, es in Sätze zu fassen, die wirklich etwas bedeuteten. Natürlich beschrieb er den Anblick dennoch. Es war einer der wichtigsten Momente seines Lebens, und der Umstand, dass er Zeuge der letzten Feldschlacht des Dreißigjährigen Krieges geworden war, bestimmte von nun an, wer er war und was die Menschen von ihm dachten [...].⁶⁴

Dieses Scheitern der schriftstellerischen Fähigkeiten geht auf die drei Thesen von Aust zurück, indem Verlebendigung und Deutung des Geschehenen zwar versucht werden, sie aber grundsätzlich misslingen.⁶⁵ Der Autor versucht, diesen Thesen mit seinem Text zu entsprechen, muss jedoch feststellen, dass ein solches Geschehen nicht ohne Hilfsmittel beschrieben werden kann. Wolkensteins Memoiren reichen nicht aus, und der Erzähler fügt auch keine zusätzlichen Beschreibungen hinzu. Wolkenstein findet allerdings eine Lösung für die Worte, die er selbst nicht finden kann:

Schon damals ahnte er, dass das alles in seinem Buch einst anders berichtet werden müsste. Keine Beschreibung würde ihm gelingen, denn alles würde sich entziehen, und die Sätze, die er formen konnte, würden nicht zu den Bildern in seinem Gedächtnis passen. Und wirklich: Das, was passiert war, tauchte nicht einmal in seinen Träumen auf. Nur manchmal erkannte er da in scheinbar ganz anderen Ereignissen ein fernes Echo jener Momente, als er [...] ins Feuer geraten war. [...] Doch die Sätze wollten sich nicht fügen. Und so stahl er andere. In einem beliebten Roman fand er eine Beschreibung, die ihm gefiel, und wenn Menschen ihn drängten, die letzte Feldschlacht des großen deutschen Krieges zu schildern, so sagte er ihnen das, was er in Grimmelshausens *Simplicissimus* gelesen hatte. Es passte nicht recht, weil es sich dort um die Schlacht von Wittstock handelte, aber das störte keinen, nie fragte jemand nach. Was der dicke Graf nicht wissen konnte, war aber, dass Grimmelshausen die Schlacht von Wittstock zwar selbst erlebt, aber ebenfalls nicht hatte beschreiben können und stattdessen die Sätze eines von Martin Opitz übersetzten englischen Romans gestohlen hatte, dessen Autor nie im Leben bei einer Schlacht dabei gewesen war.⁶⁶

Dieses Zitat ist erstens ein Musterbeispiel von Intertextualität, zeigt allerdings vor allem die Arbitrarität eines solchen Augenzeugenberichts beziehungsweise der Geschichtsschreibung schlechthin. Die letztendliche Beschreibung der Schlacht in den Memoiren stammt erstens nicht von Wolkenstein selbst, bezieht sich zweitens nicht auf die Schlacht von Zusmarshausen, sondern auf die von Wittstock, und wurde drittens nicht von Grimmelshausen formuliert, wie Wolkenstein glaubt, sondern von einem englischen Autor, dessen Werk von Martin Opitz ins

⁶⁴ Kehlmann 2017, 216f.

⁶⁵ Aust 1994, VII.

⁶⁶ Kehlmann 2017, 223f.

Deutsche übersetzt wurde. Darüber hinaus ist der englische Autor, dessen Beschreibung der Ursprung für die Textstelle in Wolkensteins Buch ist, nie selbst bei einer Schlacht dabei gewesen. Hieraus lässt sich schließen, dass an dieser Stelle die Worte eines Menschen ohne Erfahrung die Schlacht ironischerweise am besten beschreiben konnten. Nichtsdestotrotz stört all das keinen, der diese Worte von Wolkenstein zu hören bekommt; niemand fragt nach.

Hier ergibt sich eine postmoderne Stellungnahme, indem die Glaubwürdigkeit historisch geprägter Werke hinterfragt wird. Es zeigt auch, dass solche Momente der Vergangenheit sehr unterschiedlich erfahren und niedergeschrieben werden. Faktische Angaben zu diesen Episoden aus der Geschichte können zwar objektiv formuliert werden, aber wie sich solche Episoden abgespielt haben, ist nicht in einer einzigen, der absoluten Realität entsprechenden Formulierung zu fassen. Das hängt immer von denjenigen ab, die dabei gewesen sind, und auch dann wird es nicht den einen Satz oder das eine Buch geben, in denen die ganze Erfahrung gefasst werden kann. Trotzdem ist man in der Gegenwart abhängig von den Texten aus der Vergangenheit, um einigermaßen verstehen zu können, was damals passiert ist. Kehlmann zeigt hier, dass Hutcheons These, die Vergangenheit sei uns nur durch Texte erreichbar, in diesem Fall stimmt, sogar für diejenigen, die selbst Augenzeuge waren; Wolkenstein beruft sich nämlich auf Grimmelshausen für eine adäquate Beschreibung dessen, was er selbst gesehen hat, und auch Grimmelshausen sieht sich gezwungen, zu einem anderen Text zu greifen, damit er die richtigen Worte für das Erlebte findet.

Jene Beschreibung aus Grimmelshausens *Simplicissimus* stammt in Wirklichkeit tatsächlich nicht aus seiner Feder. Dies wird von Kehlmann in einer seiner Poetikvorlesungen dargelegt:

Grimmelshausen, der sie [die Schlacht von Wittstock] mit einiger Wahrscheinlichkeit miterlebt hat, beschreibt sie in einem meisterhaften Absatz, den man lange für einen Augenzeugenbericht gehalten hat. Er ist aber wörtlich aus dem Roman *Arcadia* von Philip Sidney in der Übersetzung von Martin Opitz übernommen. Und die Pointe liegt auch nicht in der Beschreibung der Schlacht, sondern in Simplicius' gleich danach ausführlich erzähltem Kampf gegen die ihn plagenden Läuse. [...] In der Schlacht von Wittstock sind sechstausend Menschen gestorben [...]. Könnte es sein, dass die Erinnerung daran [...] sich auch aus der Distanz vieler Jahre dem Erzählen entzieht und zu den eigentümlichsten Umkreisungen zwingt? Simplicius ist erfunden worden, um Erinnerungen ins Wort zu fassen. Aber mancher dunklen Dinge wird man nicht einmal mit seiner Hilfe Herr.⁶⁷

Genau diesen Vorgang, das Einstellen des Erinnerns, zeigt Kehlmann im Kapitel *Zusmarshausen*. Wie Grimmelshausen seinen *Simplicissimus* die Erinnerung nicht beschreiben, sondern ihn in Nebensächlichkeiten abschweifen lässt, wird Wolkenstein von Kehlmann an verschiedenen Stellen nicht zum Vermittler der Vergangenheit, sondern zum Erzähler von Trivialitäten gemacht. Wie im *Simplicissimus* werden in *Zusmarshausen* die monströsesten und wichtigsten Ereignisse wegen mangelnder Beschreibungsfähigkeit

⁶⁷ Kehlmann 2015, 111.

ignoriert. Bestimmte Dinge wird man laut Kehlmann nicht einmal mithilfe einer Stimme Herr. Mit Stimme meint Kehlmann das Alter Ego eines Autors (wie Simplicissimus bei Grimmelshausen), das zu Aussagen imstande ist, wozu der Autor selbst nie fähig sein würde. Die Erfindung von Grimmelshausen ist demnach „die moralfreie Universalität dieser Stimme, die jedem Inhalt gewachsen ist und Dinge in Worte fassen kann, die überhaupt nicht erzählbar waren, bevor es die Stimme gab.“⁶⁸ Obwohl Wolkenstein nicht das Alter Ego des Autors Kehlmann ist, funktioniert er immerhin als eine Stimme, indem seine Memoiren zum Leitfaden der Episode gemacht werden. Die Stimme von Wolkenstein, die von Kehlmann in diesem Kapitel eingesetzt wird, besteht im Grunde genommen aus drei Schichten: Erstens aus seiner eigenen Stimme, auf der Ebene seiner Memoiren; zweitens aus der Stimme von Grimmelshausen, dessen Text er ‚gestohlen‘ hat; und drittens aus *Arcadia* von Philip Sidney. Das Verweisen auf andere Texte war Grimmelshausen in diesem Zusammenhang übrigens auch nicht fremd: „Die unvergleichliche Arcadia, auß deren ich die Wolredenheit lernen wollte / was das erste Stück / das mich von den rechten Historien zu den Liebes-Büchern / und von den warhafften Geschichten zu den Helden-Gedichten zoge [...]“⁶⁹ Der trügerische Augenzeuge Wolkenstein aber hat seine textuelle Fundgrube für die Beschreibung der Schlacht nicht beim Namen genannt; es ist der Wunsch der Erzählinstanz gewesen, dass der Leser davon erfahre.

⁶⁸ Kehlmann 2015, 114.

⁶⁹ Grimmelshausen, Hans Jacob Christoffel von: *Der abenteuerliche Simplicissimus*. Hamburg: Nikol 2012, 287.

3.4 Tyll als Katalysator

In diesem letzten Teil der Analyse wird näher auf die Bedeutung von Tyll als Romanfigur eingegangen. Im ersten Kapitel wird er zum ersten Mal aufgeführt und, wie bereits dargelegt wurde, entspricht er den Merkmalen des traditionellen Eulenspiegel. Seine Wirkung an anderen Stellen im Roman wird hier betrachtet, indem Szenen, wo Aussagen zu seiner Rolle im Text gemacht werden, hervorgehoben, analysiert und kohärent interpretiert werden.

Eine besonders wichtige Beziehung führt Tyll zu Liz, der ‚Winterkönigin‘ im Exil. Als Hofnarr, ständiger Begleiter und Kommentator wird Tyll zum Katalysator der Handlung. Hierbei ist es seine Freiheit, ohne Konsequenzen sprechen zu können, die den Kern seines Wirkens bei der Königin bildet. Es ist nämlich seine Aufgabe, „[...] ihr zu sagen, was kein anderer zu sagen wagte.“⁷⁰ Auch in *Zusmarshausen*, in einem Gespräch zwischen Wolkenstein und Tyll, ist von dieser Narrenfreiheit die Rede: „Und hau mich nicht, ich darf das sagen, du kennst doch die Narrenfreiheit. Wenn ich die Majestät nicht saublöd nenne, wer soll das sonst tun? Einer muss es doch. Und du darfst nicht.“⁷¹ Diese Aussagen stimmen dem, was im theoretischen Rahmen zum Eulenspiegelstoff dargelegt wurde, zu. Obwohl Tyll im Roman oft keine Hauptrolle spielt, taucht er häufig auf, und wird zum Auslöser bestimmter Situationen und Auseinandersetzungen, die ohne den Narren nicht stattgefunden hätten.

Eine andere prägende Eigenschaft Tylls ist sein Verhältnis zum Tod. Seine Narrenfreiheit geht auch auf die Tatsache zurück, dass er keine Angst zu haben scheint. Er geht sogar so weit, dass er sich eines Tages dazu entschließt, überhaupt nie zu sterben: „Ich geh jetzt. So hab ich’s immer gehalten. Wenn es eng wird, gehe ich. Ich sterbe hier nicht. Ich sterbe nicht heute. Ich sterbe nicht!“⁷²

Tyll macht hiermit eine Aussage, die mit vielen anderen Themen des Buches kontrastiert. Im Roman sind, wie bereits in dieser Analyse gezeigt wurde, der Tod und Vergänglichkeit schwerwiegende Konstrukte, die sehr ernst genommen werden, und über deren Bedeutung viel gesagt wird. Tyll wird jedoch als eine Figur präsentiert, die alles andere übersteigt. Gerade deshalb, weil er so stark in Kontrast zu anderen Personen steht, nimmt er die Rolle eines Katalysators auf sich. Die Handlung spielt sich mitten in einem schrecklichen Krieg ab, wo viele Menschen sterben. Die meisten von ihnen werden sogar von niemandem erinnert werden. Ihr Dasein wird nicht dokumentiert, und demzufolge werden sie nie Teil der Geschichte sein. Nur Tyll scheint einer zu sein, der immer am Leben sein wird, egal in welchen Umständen. Kehlmann zeigt hiermit, dass eine Figur wie Tyll für jede Geschichte zu Gebote

⁷⁰ Kehlmann 2017, 236.

⁷¹ Ebd., 208f.

⁷² Ebd., 425.

steht. Obwohl der originale Till Eulenspiegel nicht aus dem siebzehnten Jahrhundert stammt, übersteigt seine Kraft als katalysierende Figur die Epochen. Kehlmann sieht ihn anscheinend als ideelles literarisches Mittel, das diese Geschichte ergänzen kann. Die Figur des Tyll hat im Roman darüber hinaus die Möglichkeit, bei wichtigen historischen Ereignissen und Personen sowohl hinter als vor den Kulissen zu stehen. Tyll erlaubt es Kehlmann, zusätzliche Dimensionen entstehen zu lassen, die es ohne so eine Narrenfigur nicht geben könnte.

4. Schlussfolgerung

Hier erfolgt die Zusammenfassung und kritische Reflexion der Analyse. Die Ergebnisse werden präsentiert und deren Zusammenhang zum Thema dieser Arbeit erläutert. In diesem Abschnitt wird auch die Hauptfrage der Untersuchung beantwortet. Zum Schluss wird ein Forschungsausblick formuliert. Hier werden Anregungen für eventuelle weiterführende Arbeiten zu diesem Thema gemacht, damit verdeutlicht wird, welche Forschungslücken die vorliegende Arbeit geschlossen hat, und welche noch offenstehen.

4.1 Beantwortung der Hauptfrage

Zu dieser Arbeit liegt die folgende Hauptfrage vor: Was sagt Daniel Kehlmanns *Tyll* über die Beziehung zwischen Literatur und Geschichte? Zur Beantwortung dieser Forschungsfrage wurde ein theoretischer Rahmen gebildet, der Forschungsansätze für die Analyse des Romans liefert. Anhand verschiedener Textstellen, die für die Thematik der Hauptfrage wichtig sind, wurde eine Analyse durchgeführt, in der mit Berücksichtigung des Forschungsthemas bedeutende Aussagen und Situationen interpretiert wurden.

Für die Analyse waren Textstellen wichtig, die entweder explizit oder implizit auf das Verhältnis zwischen Literatur und Geschichte eingehen. Im theoretischen Rahmen wurde klar, dass die Auseinandersetzung mit Literatur und Geschichte in historischen Romanen der Tendenz des postmodernen Erzählens gehört. Es wurde gezeigt, dass vor allem Linda Hutcheon in ihrem *Poetics of Postmodernism* sich mit dieser Thematik beschäftigt. Insbesondere ihre These, dass Geschichte grundsätzlich nur durch Texte zugänglich gemacht wird, wurde in der Analyse von *Tyll* zu einem Leitfaden. Aus verschiedenen Szenen und Abschnitten wurde deutlich, dass im Roman oft auf die Funktion von Texten als Vermittler von Geschichte eingegangen wird. Darüber hinaus zeigt sich die Kriegsthematik als besonders geeignet, diese These aufzudecken, weil gerade in Kriegszeiten Situationen vorkommen, die in *Tyll* Stellungnahmen zur Macht beziehungsweise Ohnmacht der Literatur möglich machen. Indem der Roman sich mit Menschen aller Schichten auseinandersetzt, Personen, von denen man sonst nicht erfahren würde, eine Stimme gibt, und auch vergessene (erfundene) Episoden zeigt, wird deutlich, dass Texte die Kraft haben, Geschehenes zu deuten und verlebendigen.

Nicht nur diese schaffende Funktion von Texten, sondern auch die Fehlbarkeit von Geschriebenem wird zum Thema gemacht, indem explizit darauf hingewiesen wird, dass Texte wie Augenzeugenberichte sehr täuschend sein können. Dies wurde in der Analyse vor allem im Kapitel *Zusmarshausen* bestätigt, weil der Schwerpunkt dieses Kapitels eben die fehlbare Repräsentation von Geschehnissen ist. Auch die Tatsache, dass manche Erfahrungen, vor allem wenn es um Gewalt geht, kaum oder gar nicht zu beschreiben sind, wird in diesem Kapitel dargelegt. Dies ist einer der Mängel, die Literatur bei der Verarbeitung von Geschichte und Vergangenen laut *Tyll* haben kann.

Außerdem wurde aus den analysierten Stellen klar, wie arbiträr Geschichte sein kann. Davon ausgehend, dass Geschichte nur mittels Texte fortbestehen kann, zeigt *Tyll*, dass nur dasjenige, was dokumentiert wurde, zugänglich ist. Es gibt aber so viele Geschichten, von denen keiner je wissen wird, weil keine Texte vorhanden sind. Kehlmann verewigt viele dieser (oft fiktiven) Geschichten in seinem Roman, und so entsteht ein Bild von der Beziehung zwischen Literatur und Geschichte, wie es in *Tyll* präsentiert wird. Aus dem Roman wird

deutlich, dass Literatur in diesem Zusammenhang unverzichtbar ist für das Festhalten von Vergangenen, auch wenn Literatur an vielen Stellen fehlbar ist, und in bestimmten Absichten scheitern kann.

Die Rolle von Tyll Ulenspiegel im Roman ist die eines Katalysators. Tyll ist wegen seiner närrischen Eigenschaften, wie sie im theoretischen Rahmen gezeigt wurden, eine sehr flexible Figur. Der Eulenspiegelstoff mag zwar aus einer anderen Zeit stammen, er ist für Kehlmann aber sehr geeignet als Begleiter des Romans. Tyll ist den anderen Romanfiguren in vielerlei Hinsicht überlegen, weil er verschiedenen Konventionen, die für andere gelten, nicht entsprechen muss. Demzufolge kann er Situationen auslösen und Perspektiven bieten, wozu andere Figuren nicht fähig wären. Insofern ist Tyll einfach der angemessene Katalysator für das Erzählverfahren und den Inhalt des Romans.

4.2 Ausblick

Diese wissenschaftliche Arbeit zu Daniel Kehlmanns Roman *Tyll* hat einen Beitrag zum Forschungsgebiet der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur geliefert. Für das Oeuvre von Kehlmann gilt, dass die Literaturwissenschaft sich bisher vor allem auf *Die Vermessung der Welt* aus 2005 fokussiert hat. Zum Zeitpunkt, als der vorliegende Text verfasst wurde, lagen noch keine ausführlichen Untersuchungen zu *Tyll* (2017) vor, weshalb es hier um eine erste wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dieser Thematik in *Tyll* geht. Obwohl die Fragestellungen, die hier thematisiert wurden, schon in ähnlicher Form in anderen Arbeiten zu Kehlmann und seinem Werk vorgekommen sind, bildet die vorliegende Untersuchung eine wichtige Ergänzung. Des begrenzten Umfangs dieser Bachelorarbeit wegen, musste notgezwungen auf die Beschäftigung mit einigen anderen Problemstellungen, die in *Tyll* vorkommen, verzichtet werden.

Der Umgang mit historischem Quellenmaterial, wie ihn Max Doll zum Beispiel in seiner Untersuchung zum Thema gemacht hat, wurde in der vorliegenden Arbeit nicht behandelt. Für *Tyll*, das sich durchaus mit historischem Material auseinandersetzt, wäre es aber sehr nützlich, dieser Thematik nachzugehen. Ein solches Unternehmen würde auf der Grenze von Literatur- und Geschichtswissenschaft stattfinden müssen.

Da es in der vorliegenden Arbeit primär um die Beziehung zwischen Literatur und Geschichte ging, wurde nicht auf andere literarische Eigenschaften des Romans geachtet. Narratologische Ansichten zu *Tyll* wurden zwar angedeutet, aber nur der Vollständigkeit des theoretischen Rahmens wegen. Auch stilistische Aspekte des Romans wurden in dieser Studie nicht erwähnt. Eine Untersuchung, die sich mit solchen Eigenschaften beschäftigen würde, sollte mit Berücksichtigung der anderen Werke Kehlmanns durchgeführt werden, damit herausgefunden werden kann, ob es in diesen Bereichen Zusammenhänge im Oeuvre gibt.

5. Bibliographie

Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck 1992

Aust, Hugo: *Der historische Roman*. Stuttgart/Weimar: Metzler 1994.

Doll, Max: *Der Umgang mit Geschichte im historischen Roman der Gegenwart*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2017.

Duden: *Roman*, der. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Roman> (02.05.2019).

Gasser, Markus: „Daniel Kehlmanns unheimliche Kunst.“ In: *TEXT+KRITIK* 45/1 (2008), 12-29.

Genette, Gérard: *Fiktion und Diktion*. München: Fink 1992.

Gossman, Lionel: „History and Literature: Reproduction or Signification.“ In: Canary, Robert H. & Kozicki, Henry (Hrsg.): *The Writing of History: Literary form and Historical Understanding*. Madison: University of Wisconsin Press 1978, 3–39.

Grimmelshausen, Hans Jacob Christoffel von: *Der abenteuerliche Simplicissimus*. Hamburg: Nikol 2012.

Hauenstein, Robin: *Historiographische Metafiktionen. Ransmayr, Sebald, Kracht, Beyer*. Würzburg: Königshausen und Neumann 2014.

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

Kehlmann, Daniel: *Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen*. Reinbek: Rowohlt 2015.

Kehlmann, Daniel: *Tyll*. Reinbek: Rowohlt 2017.

Martini, Fritz: *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1991.

Nethersole, Reingard: „Die Grenzen der Sprache.“ In: Wellbery, David E. (Hrsg.): *Eine neue Geschichte der deutschen Literatur*. Berlin: Berlin University Press 2007, 809-816.

Rühling, Lutz: „Fiktionalität und Poetizität.“ In: Arnold, Heinz Ludwig & Detering, Heinrich (Hrsg.): *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1996, 25-51.

Scholz, Gerhard: *Zeitgemäße Betrachtungen? Zur Wahrnehmung von Gegenwart und Geschichte in Felicitas Hoppes Johanna und Daniel Kehlmanns Die Vermessung der Welt*. Innsbruck: Studienverlag 2012.

Vogt, Jochen: „Grundlagen narrativer Texte.“ In: Arnold, Heinz Ludwig & Detering, Heinrich (Hrsg.): *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1996, 287-307.